

Leomaris Espindola Aires

**LITERATURA, CINEMA E IDENTIDADES EM *L'ÉLÉGANCE DU
HÉRISSON* DE MURIEL BARBERY E *LE HÉRISSON* DE MONA
ACHACHE**

Dissertação apresentada ao curso de
Pós-graduação em Estudos da
Tradução da Universidade Federal de
Santa Catarina como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em
Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana
Rassier

FLORIANÓPOLIS, SC.
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de
Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Aires, Leomaris Espindola

Literatura, Cinema e Identidades em L'élégance du
Hérisson de Muriel Barbery e Le Hérisson de Mona Achache /
Leomaris Espindola Aires ; orientadora, Luciana Rassier -
Florianópolis, SC, 2013.

113 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. literatura e cinema. 3.
adaptação. 4. intertextualidade. 5. identidades. I.
Rassier, Luciana . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
III. Título.

LEOMARIS ESPINDOLA AIRES

LITERATURA, CINEMA E IDENTIDADES EM *L'ÉLÉGANCE DU
HÉRISSON* DE MURIEL BARBERY E *LE HÉRISSON* DE MONA
ACHACHE

Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, Junho de 2013

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Luciana Rassier (UFSC) – Orientadora

Prof. Dr. Berthold Karl Zilly (UFSC – Freie Universität Berlin)

Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha (UFPel)

Prof. Dr. Ronaldo Lima (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à Professora e Orientadora Luciana Rassier, pela oportunidade, paciência e pelo suporte. *Un grand merci.*

Agradeço aos membros do júri, os Professores Ronaldo Lima, Berthold Karl Zilly e João Manuel dos Santos Cunha.

Muito obrigada aos Professores Berthold Karl Zilly e João Manuel dos Santos Cunha que participaram na qualificação de mestrado e que auxiliaram na produção da versão final deste trabalho.

Agradeço ao Professor Ronaldo Lima que me fez acreditar na possibilidade de ser Professora e Pesquisadora, além de me acompanhar desde a graduação com seus inúmeros incentivos, suas dicas de leituras e conversas.

Muito obrigada à PGET e Professores pelas orientações ao longo desses anos. Agradeço também à Secretaria e à Coordenadora Andréia Guerini.

Sou eternamente grata à cineasta Mona Achache por sua disponibilidade e cordialidade.

Às minhas amigas Elizane Andrade, Cássila Pessoa de Mello e Chris Schardosim pelo companheirismo, pelo infinito amor e pelo constante cuidado.

Obrigada família querida que aprendeu a respeitar a estranheza do *outro*.

E finalmente, agradeço ao meu amigo, marido, companheiro, confidente e fonte de inspiração Sérgio Aires. *Merci* pelo amor, compreensão e dedicação. Obrigada por acreditar em mim e no meu trabalho.

À todas as camélias que fizeram parte desse ritual de passagem.

RESUMO

No âmbito desta dissertação de Mestrado na área de Estudos da Tradução, interessamo-nos pelas relações entre literatura e cinema a partir de um corpus composto por duas obras contemporâneas em língua francesa, a saber, o romance *L'élégance du hérisson* (2006) de Muriel Barbery e o longa-metragem *Le hérisson* (2010) de Mona Achache. Valendo-nos nas ideias propostas por Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011), analisamos estratégias e escolhas adotadas pela cineasta na criação de uma obra cinematográfica que dialoga com o texto literário. Para tanto, privilegiamos o estudo de elementos como tempo, música e elipses. A fim de constatar em que medida o estudo de uma obra permite melhor compreender a outra, examinamos a função do paratexto (Genette, 2009) e do intertexto (Kristeva, 1974) no romance e no filme, além de nos interrogarmos sobre questões identitárias dos três protagonistas, bem como sobre suas relações de alteridade.

Palavras-chave: literatura e cinema, adaptação, intertextualidade, identidades.

RÉSUMÉ

Dans le cadre de ce mémoire de Master dans le domaine des Études de la Traduction, nous nous intéressons aux relations entre la littérature et le cinéma à partir d'un corpus composé de deux œuvres contemporaines en langue française, à savoir le roman *L'élégance du hérisson* (2006), de Muriel Barbery, et le film long-métrage *Le hérisson* (2010), de Mona Achache. Souscrivant aux idées proposées par Linda Hutcheon dans *A Theory of adaptation* (2006), nous analysons des stratégies et des choix adoptés par la réalisatrice dans la création d'une œuvre cinématographique qui dialogue avec le texte littéraire. Pour ce faire, nous privilégions l'étude d'éléments comme le temps, la musique et les ellipses. Afin de constater dans quelle mesure l'étude de ces deux œuvres permet un éclairage mutuel, nous nous penchons sur le fonctionnement du paratexte (Genette, 2009) et de l'intertextualité (Kristeva, 1974) dans le roman et dans le film, en plus de nous interroger sur des questions identitaires concernant les trois protagonistes, ainsi que sur leurs relations d'altérité.

Mots-clés: littérature et cinéma, adaptation, intertextualité, identités.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.Cena do filme <i>Le hérisson</i> (2010, 1h16min. 29s).....	32
Figura 2. Natureza morta, (CLAESZ, 1633).....	44
Figura 3.Cena do filme <i>Le hérisson</i> (2010, 1h04min. 45s.).....	49
Figura 4.Capa <i>L'élégance du hérisson</i> (Gallimard, 2006).....	53
Figura 5.Capa <i>L'élégance du hérisson</i> (Folio, 2006)	53
Figura 6.Capa do livro <i>A elegância do ouriço</i> (Companhia das Letras)	57
Figura 7.Cartaz do filme <i>Le hérisson</i> (Pathé)	60
Figura 8.Cena do filme <i>Le hérisson</i> (Pathé) (2010, 1h04m40s)	61
Figura 9.Cena do filme <i>Le hérisson</i> (2010, 38min. 20s.).....	62
Figura 10.Capa do DVD <i>Le Hérisson</i>	64
Figura 11.Cena do filme <i>Le Hérisson</i> (2010, 35m44s.)	73
Figura 12.Cena do filme <i>Le Hérisson</i> (2010, 1h11m55s.)	74
Figura 13.Cena do filme <i>Le Hérisson</i> (2010, 1h26m38s.)	76
Figura 14.Cena do filme <i>Le Hérisson</i> (2010, 1h26m52s.)	77
Figura 15.Cena do filme <i>Le Hérisson</i> (2010, 1h23min.25s.)	83
Figura 16.Cena do filme <i>Le Hérisson</i> (2010, 33min.....	87
Figura 17.Cena do filme <i>Le Hérisson</i> (2010, 25min.37s.)	87
Figura 18.Cena do filme <i>Le Hérisson</i> (2010, 1h04min.39s.)	88
Figura 19.Cena do filme <i>Le Hérisson</i> (2010, 5min.28s.).....	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. DUAS AUTORAS, DOIS OURIÇOS	19
1.1 ESTRANHOS E ESTRANGEIROS: PALOMA JOSSE, RENÉE MICHEL E KAKURO OZU	24
1.2 ALTERIDADE E TRANSFORMAÇÃO	28
1.3 TEXTOS EM DIÁLOGO: O INTERTEXTO EM <i>L'ÉLÉGANCE DU HÉRISSON E LE HÉRISSON</i>	38
1.4 A MORTE EM <i>L'ÉLÉGANCE DU HÉRISSON E LE HÉRISSON</i> ...	46
1.5 O PARATEXTO EM <i>L'ÉLÉGANCE DU HÉRISSON</i> , A <i>ELEGÂNCIA DO OURIÇO E LE HÉRISSON</i>	51
1.5.1 A capa, contracapa e orelhas de <i>A elegância do ouriço</i>	57
1.5.2 Cartaz e capas do DVD de <i>Le hérisson</i>	59
2. ADAPTAÇÃO E CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA	67
2.1 O QUE É ADAPTAR PARA LINDA HUTCHEON	67
2.2 O QUE É MONTAGEM PARA CHRISTIAN METZ	68
2.3 AS ESCOLHAS DA DIRETORA MONA ACHACHE	69
2.3.1 O calendário: o tempo e a voz <i>over</i> em <i>Le hérisson</i>	72
2.3.2 A música presente no livro e a trilha sonora do filme	77
2.3.3 Escrita cinematográfica e elipse.....	82
2.3.4 Os registros de Paloma: filmagens, desenhos, prosa e poesia	85
2.3.5 Os haicais presentes no livro <i>L'élégance du hérisson</i> e no filme <i>Le hérisson</i>	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	101
ANEXOS.....	107

INTRODUÇÃO

de tantos instantes
para mim lembrança
as flores de cerejeira¹

O presente estudo interessa-se pelas relações entre literatura e cinema tendo como *corpus* duas obras contemporâneas em língua francesa, o romance *L'élégance du hérisson*² (2006) de Muriel Barbery e o longa-metragem *Le hérisson* de Mona Achache. Partindo dos conceitos propostos por Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011), analisamos estratégias e escolhas da cineasta ao criar uma obra que dialoga com o texto literário.

O romance foi um enorme sucesso de vendas não apenas na França, mas em muitos outros países, sendo traduzido para 34 línguas. Publicado no Brasil pela editora Companhia das Letras, o livro ganhou o título *A elegância do ouriço* (2008)³. Considerado um *best seller*, *L'élégance du hérisson*, teve grande repercussão na mídia; no entanto, existem poucas entrevistas com a autora e não há trabalhos acadêmicos sobre a obra.

No ano de 2010, a cineasta Mona Achache adaptou o livro para o cinema, tendo como uma das protagonistas Josiane Balasko, atriz muito conhecida do público francês. *Le hérisson* é o primeiro longa-metragem da diretora e foi indicado a diversos prêmios, mas não existem trabalhos acadêmicos sobre este filme.

Embora cerca de 85% dos filmes vencedores do *Oscar* na categoria de “melhor filme” sejam adaptações⁴, os estudos sobre as relações entre literatura e cinema são um campo em pesquisa bastante recente e, no Brasil, há poucos trabalhos publicados na academia sobre obras contemporâneas em língua francesa. No entanto, as discussões acerca da relação entre literatura e cinema ganharam espaço juntamente com as adaptações cinematográficas, como expõe Robert Stam:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme é

1 Haikai de Matsuo Bashô presente no livro LEMINSKI, Paulo. *Matsuo Bashô - A Lágrima do Peixe*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

2 BARBERY, Muriel. *L'élégance du hérisson*. Paris: Gallimard, 2006.

3 BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

4 HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

a possibilidade de que se pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas. (STAM, 2008, p. 20).

Como em ambos os textos, lidos com intersecção, se constrói e desenvolve o tema da “identidade” interessamo-nos pelos elementos paratextuais (Genette, 2009) e pelas relações de intertextualidade (Kristeva, 1974), além de investigarmos as questões relativas à identidade dos três protagonistas e suas relações de alteridade.

Nessa perspectiva, em que medida o estudo de uma obra, seja ela literária ou fílmica, fornece instrumentos para melhor entender a outra? Quais seriam as modalidades de diálogo entre ambas?

No presente trabalho analisaremos, além do romance e do filme, entrevistas da escritora e da cineasta. Nossa meta é analisar aspectos de adaptação, elementos intertextuais e paratextuais, além da identidade dos personagens e das narrativas literária e fílmica. Formulamos, a partir desse objetivo, as seguintes questões:

- Como é tratada a questão identitária no livro e no filme?
- Que funções desempenham o paratexto e o intertexto nas obras literária e fílmica?
- Ao realizar o filme, enquanto diretora e roteirista, que tipo de relação Mona Achache estabelece com o romance?
- Quais foram as estratégias e escolhas da diretora Mona Achache para adaptar o romance de Muriel Barbery?

O presente trabalho é composto por dois capítulos. No primeiro capítulo apresentamos o *corpus*, realizamos a análise identitária dos protagonistas Paloma Josse, Renée Michel e Kakuro Ozu, e a análise do paratexto e intertexto literário e fílmico. Nos subcapítulos *Estranhos e estrangeiros* e *Alteridade e transformação*, discutimos acerca do “Outro”, aquele que está ou é integrado a um grupo, graças ao que ele compartilha ou aquele que permanece “estrangeiro” ao grupo, marcado que está por suas diferenças.

Analisamos, num segundo momento, a intertextualidade através de citações e referências a outras obras, bem como a paratextualidade, como estratégia utilizada para realizar um pacto com o leitor/espectador.

O segundo capítulo, denominado *Adaptação e criação cinematográfica*, se divide em sete subcapítulos. O primeiro subcapítulo, *O que é adaptar para Linda Hutcheon*, destaca as ideias acerca da adaptação

de obras literárias em obras fílmicas abordando o público conhecedor e o desconhecedor, ou seja, os espectadores que previamente conhecem ou não a obra literária adaptada.

Mais adiante, analisamos escolhas da diretora Mona Achache, o modo como ela tratou a questão da passagem do tempo em *Le hérisson* e a inclusão de um calendário. Nos subcapítulos subsequentes, analisamos a música presente na obra literária, a trilha sonora do filme, a escrita cinematográfica, a elipse e os registros de Paloma. Apresentamos as análises das filmagens, dos desenhos, dos diários *Les pensées profondes* e *Les journaux du mouvement du monde* e dos haicais.

Propomo-nos assim, analisar o romance e o filme sob vários aspectos. Esta escolha foi determinada tanto pela complexidade e riqueza do *corpus*, quanto pelo fato da presente dissertação de mestrado constituir o primeiro trabalho acadêmico, seja no Brasil ou na França, sobre as relações entre estas duas obras.

Ao estudarmos obras artísticas compostas por duas linguagens diferentes, numa postura comparatista, privilegiamos o que preconiza Daniel-Henri Pageaux em *Musas na encruzilhada*:

Também é verdade que, por vezes, a diligência comparatista conduz à elaboração de uma espécie de domínio utópico com a construção de um princípio de comparação, [...] que não abarca nem a literatura de origem (ou observante) nem tampouco a literatura de destino (ou observada), mas que, todavia, contempla ambas ao mesmo tempo (PAGEAUX, 2011, p. 27).

1. DUAS AUTORAS, DOIS OURIÇOS

Nesse capítulo, apresentaremos informações sobre as autoras, as obras literária e fílmica, analisaremos o paratexto e o intertexto das edições francesas e brasileira, do filme e do cartaz do filme. Trataremos as transformações vividas pelos protagonistas da história e discutiremos o aspecto identitário de cada um e como isso é abordado nas obras *L'élégance du hérisson* (2006) e *Le hérisson* (2010).

Muriel Barbery estreou na literatura com o romance *Une gourmandise* (2000), que ganhou dois prêmios literários na França: *Prix du Meilleur livre de Littérature gourmande* 2000 e o *Prix Bacchus-BNS*. Nascida em Casablanca, Marrocos, em 1969, Muriel Barbery graduou-se em filosofia. Iniciou sua carreira como professora na Université de Bourgogne em 1993 e mais tarde, em 2007, lecionou em Saint-Lô⁵.

L'élégance du hérisson foi publicado na França em 2006 pela prestigiosa editora Gallimard. Esse romance de Muriel Barbery vendeu um milhão de exemplares, sendo um best-seller na França. A edição de bolso foi a mais vendida no país nos três anos subsequentes a seu lançamento (2006 a 2009), e um sucesso de vendas internacional, com traduções para mais de 34 países e indicações a prêmios literários, além de dar origem, mais tarde, ao filme *Le hérisson* de Mona Achache (2010). Em agosto do ano de seu lançamento, na França, haviam sido vendidos mais de um milhão de exemplares e esse romance ocupou o primeiro lugar em vendas por três semanas consecutivas. Traduzido para mais de 34 línguas, entre 2006 e 2009 foi o livro de bolso das edições Folio mais vendido na França⁶.

No Brasil, foi publicado em 2008 e, justamente devido ao reconhecimento crítico e literário, foi seguido de *A morte do gourmet* (2009), primeiro livro da autora, ambos publicados pela editora Companhia das Letras e traduzidos por Rosa Freire d'Aguiar⁷.

Muriel Barbery leva uma vida discreta e pouco material mediático

5 Saint-Lô fica na região da Baixa Normandia, norte da França.

6 Disponível em: <<http://www.liberation.fr/livres/0101106688-faut-il-ecraser-le-herisson>> Acesso em 20 abril 2013.

7 Rosa Freire d'Aguiar Furtado nasceu em 28 de agosto de 1948, no Rio de Janeiro. É jornalista, mas traduz obras do francês, italiano e espanhol para a língua portuguesa. Seu trabalho compreende mais de 60 títulos publicados, como Claude Lévi-Strauss e Mario Vargas Llosa. Desde 1990 é tradutora da Companhia das Letras. Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/RosaFreireDAguiar.htm>> Acesso em 02 maio 2013.

existe sobre ela, pois evita aparecer em público e dar entrevistas⁸. Depois da enorme popularidade de seu segundo livro, “*Elle se sent juste un peu fatiguée, a du mal à trouver du temps pour faire des lessives ou actualiser son blog*”⁹. Barbéry tem uma relação de grande proximidade com o Japão. Em 2007 foi laureada pela *Villa Kujoyama*, uma das mais importantes instituições culturais francesas no estrangeiro. Anualmente, essa residência situada em Kyoto acolhe 12 pesquisadores e escritores que desenvolvem um projeto relacionado à cultura japonesa. Muriel mora atualmente com o marido, o fotógrafo Stéphane Barbéry na cidade de Kyoto, no Japão, país ao qual a autora faz inúmeras alusões em seu segundo romance, *L’élégance du hérisson* (2006).

Seu livro de estreia conta a história de um crítico de gastronomia, Pierre Arthens, que está à beira da morte na ânsia de relembrar o gosto de algo que comera há muitos anos. Arthens, protagonista de *Une gourmandise*, passa a personagem secundário em *L’élégance du hérisson*¹⁰, segundo romance de Barbéry.

Este romance conta a história de Renée, 54 anos, *concierge*¹¹ de um

8 Outras informações sobre a autora em: <<http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/muriel-barbery-surprise-de-lannee-200607-24053>> Acesso em 30 junho 2013.

9 “Ela se sente apenas um pouco cansada, tem dificuldade em encontrar tempo para lavar roupa ou atualizar seu blog” (Tradução minha). Disponível em: <<http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/muriel-barbery-surprise-de-lannee-200607-24053>> Acesso em 10 abril 2013.

10 Em seus dois livros, Muriel faz agradecimentos e dedicatórias. O chef francês Pierre Gagnaire, proprietário de dez restaurantes em todo o mundo recebe o agradecimento da autora no final de *Une gourmandise*: “Obrigada a Pierre Gagnaire, pelo cardápio e sua poesia” (BARBERY, 2009, p. 125). Para seu esposo, Stéphane Barbéry, fotógrafo autor da imagem de capa da versão de bolso de *L’élégance du hérisson*, Muriel fez duas dedicatórias. Em *Une gourmandise*, ela escreve: “À Stéphane, sans qui...” e em *L’élégance du hérisson*: “À Stéphane, avec qui j’ai écrit ce livre”. “Para Stéphane, sem quem...” e “Para Stéphane, com quem eu escrevi este livro” (Traduções minhas).

11 Em português, *concierge* seria o zelador (a) de um imóvel. A diferença é que, normalmente, o (a) *concierge* também mora no imóvel em que trabalha. Na tradução brasileira, a tradutora optou por manter a palavra *concierge*, o que causa ao leitor certa estranheza pois se trata de uma palavra em francês. Já na tradução de Portugal (BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*, Editora Presença, 2008), *concierge* foi traduzido para “porteira”. Alternativa semelhante poderia ser utilizada na tradução brasileira ou até mesmo “zeladora”. Ao longo do texto manteremos a palavra *concierge*.

luxuoso prédio na *Rue de Grenelle*¹² em Paris. O que os moradores do prédio não sabem é que essa senhora é dotada de uma imensa cultura, adquirida de forma autodidata, com frequentes visitas a bibliotecas. Dentre os moradores desse edifício está Paloma, adolescente de 12 anos, muito inteligente e revoltada. Ela critica o mundo dos adultos, que considera um aquário de peixes-vermelhos: um lugar fechado, imbecil, onde as pessoas vivem durante toda a sua existência. Por isso, ela pretende, no final do ano letivo, quando completar 13 anos, se suicidar e colocar fogo no apartamento da família. No entanto, mudanças ocorrem quando Kakuro Ozu, um senhor japonês, misterioso e elegante, parente distante do cineasta Yasujiro Ozu (pelo qual Renée tem particular admiração), se muda para o imóvel e muda também a vida de Renée e Paloma.

O romance de Muriel Barbery deu origem ao filme de Mona Achache, *Le hérisson*¹³, produzido em 2009 e lançado em 2010 na França.

Mona Achache nasceu em Paris, França, em 1981. Aos 20 anos, começou sua carreira como assistente de direção de Michael Boujenah¹⁴ e trabalhou como atriz em *Éden à l'Ouest*¹⁵. Além de diretora, ela é também atriz e roteirista. Em 2004 e 2007, ela dirigiu os curta metragens *Suzanne* e *Wawa*. Depois de *Le hérisson*, Mona trabalha como roteirista e em 2012 realizou o telefilme *Bankable*¹⁶, que conta a história de duas famílias, uma rica e outra pobre, que tem em comum apenas o mesmo gerente de banco.

Em entrevista¹⁷, Achache afirma que sempre quis adaptar uma obra literária ao cinema e que, ao ler *L'élégance du hérisson*, encontrou a história que procurava. Achache foi a primeira cineasta a demonstrar interesse em

12 A *Rue de Grenelle* está situada entre o sexto e sétimo *arrondissement* em Paris. Ela atravessa bairros célebres e elegantes da cidade, como o *quartier Saint-Germain-des-Près* e o *quartier Les Invalides*, frequentados por políticos devido à localização da Assembleia Nacional.

13 *LE HÉRISSON*, Direção de Mona Achache, Paris: *Pahté Distribution*, 2010. DVD (100min.): son., color. Ficha técnica do filme disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1442519/?ref=src_1> Acesso em 30 junho 2013.

14 Achache foi assistente de direção do filme *Père et fils*. Direção de Michel Boujenah, Paris: *Canal+*, 2003. DVD (95min.): son., color.

15 *ÉDEN À L'OUËST*. Direção de Costa-Gavras, Paris: *Pahté Distribution*, 2009. DVD (110min.): son., color.

16 *Bankable* ou *bancable* é um termo utilizado no ramo financeiro mas também empregado na indústria cinematográfica. A palavra define se um ator ou filme é financeiramente rentável. *BANKABLE*. Direção de Mona Achache, Paris: *Arte*, 2010. DVD (90min.): son., color.

17 Disponível em: <<http://www.alalettire.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 20 abril.

realizar a adaptação cinematográfica do livro de Barbery. Junto com a produtora Anne-Dominique Toussaint, conseguiu os direitos autorais do livro mediante decisão da romancista Muriel Barbery, que gostou muito da iniciativa da jovem diretora¹⁸:

J'ai voulu acheter « L'Élegance du hérisson », une amie me parle d'un livre qu'elle vient de terminer : « L'Élegance du hérisson » ! Elle me le prête. Je le lis et j'appelle Anne-Dominique : « J'ai trouvé une histoire ! ». Elle répond : « C'est incroyable, il est sur ma table de nuit ». Elle le lit, on appelle Gallimard et malgré la présence d'autres réalisateurs intéressés, on a obtenu un rendez-vous avec Muriel Barbery. C'est suite à cette rencontre qu'elle m'a choisie et qu'on a obtenu les droits¹⁹.

Le hérisson (2010), primeiro longa metragem de Mona Achache, foi lançado pela produtora *Pathé*²⁰, tendo cerca de 840.000 espectadores na França no ano da sua estreia. No mesmo ano, teve seu lançamento em mais de 30 países. O filme foi indicado a vários prêmios e ganhou o *Prix do Public* no Festival Internacional de Washington em 2011. No entanto, no Brasil, o filme não foi lançado e também não há legendas em português²¹.

18 Junto com a produtora Anne-Dominique Toussaint, conseguiu os direitos autorais do livro mediante decisão de Muriel Barbery, que gostou muito da iniciativa da jovem diretora. A transcrição e a tradução das entrevistas está citada ao longo do texto e nos anexos. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RpCBhCoo7wc>> Acesso em 10 abril 2013.

19 “Eu queria comprar *L'élégance du hérisson*, [...] uma amiga comenta sobre um livro que ela acabara de ler: “*L'élégance du hérisson*”! Ela me empresta o livro. Eu o leio e entro em contato com Anne-Dominique (a produtora do filme): “Eu encontrei uma história!”. Ela responde: “É incrível, ele está sob a minha mesa”. Ela o lê, nós contatamos a (editora) Gallimard e apesar da presença de outros diretores interessados, nós agendamos um encontro com Muriel Barbery. À sequência deste encontro ela me escolheu e que nós obtemos os direitos (para realizar o filme)” (Tradução nossa) Disponível em: <<http://www.alalettre.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 20 abril.

20 Fundada em 1896, a *Pathé* é uma grande companhia cinematográfica francesa. Atualmente a empresa atua, além do ramo do cinema, em operações de cabo e satélite.

21 Na sequência de minha pesquisa no campo dos Estudos da Tradução, pretendo fazer as legendas do filme após o término desta dissertação de mestrado.

Para compor o *casting* de atores de *Le hérisson*, foi convidada a célebre atriz Josiane Balasko, que nasceu em 1959 em Paris, França. Ela começou sua carreira nos anos 1970 e até o momento já atuou em mais de 75 filmes, entre eles *Les bronzés* (1978)²². Já foi indicada ao prêmio *César*²³ de melhor atriz pelo filme *Trop belle pour toi* (1990)²⁴. Em 2010, interpretou Renée no filme *Le hérisson*, tendo colaborado com a diretora Mona Achache para compor o personagem. Mona fala dessa parceria nos seguintes termos:

*Chaque fois que je revois le film, je suis fascinée par Josiane. [...] Josiane est un véritable cadeau pour un réalisateur, plus encore pour un premier film. Non seulement elle a enrichi, nourri le personnage, mais sa présence, sa confiance et son enthousiasme m'ont portée pendant tout le tournage*²⁵.

Outra protagonista do filme é a interpretada por Garance Le Guillermic, que nasceu em Paris, França em 1997. Começou sua carreira aos 7 anos na televisão, fez dois curta metragens e quatro longa metragens, incluindo *Le hérisson*, filme que lhe rendeu duas indicações devido à personagem Paloma: como revelação feminina de 2010²⁶ e como melhor atriz jovem²⁷. A diretora fala sobre a escolha dessa jovem atriz:

Quand j'ai vu Garance, j'ai su instinctivement que c'était elle et je n'ai pas rencontré d'autres comédiennes. J'ai voulu qu'on lui coupe les cheveux,

22 *LES BRONZÉS*, Direção de Patrice Le conte. Paris: Laboratoires Éclair, 1978. DVD (105 mim.): son. color.

23 *César du cinéma* é um dos mais prestigiosos prêmios de cinema do mundo que ocorre anualmente em Paris na França.

24 *TROP BELLE POUR MOI*. Direção de Catherine Blier Florin. Paris: Ciné Valse, 1989. DVD (91 min.): son., color.

25 “Cada vez que eu revejo o filme, eu fico fascinada por Josiane. [...] Josiane é um verdadeiro presente para um diretor, ainda mais sendo o [meu] primeiro filme. Não somente ela enriqueceu o personagem, mas a sua presença, sua confiança e entusiasmo me acompanharam durante as gravações” (Tradução minha). Disponível em: <<http://www.alalettre.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 28 abril 2012.

26 Indicada ao prêmio Lumière de la presse étrangère 2010 (15ème édition), meilleur espoir féminin.

27 Indicada ao prêmio Close up – Gros Plan sur les jeunes talents du cinéma français 2009 (2ème édition), meilleure jeune comédienne.

qu'on les lui frise et qu'elle porte des lunettes. Et maintenant, je me rends compte que... Garance/Paloma me ressemble ! En plus, elle porte dans la vie le prénom d'une de mes filles²⁸!

Já o intérprete de Kakuro Ozu é o ator Togo Igawa, nasceu em 1946 na cidade de Tokyo, Japão, e que mora atualmente na Inglaterra. Ao longo de sua carreira, Togo fez mais de 80 filmes, dentre eles, alguns conhecidos do grande público, como *The last Samurai*, 2003²⁹ (*O último samurai*, título brasileiro), e *Memoirs of a Geisha*, 2005³⁰ (*Memórias de uma gueixa*, título brasileiro). Para interpretar Kakuro Ozu, o ator teve que aprender a falar francês, mas manteve o sotaque estrangeiro, conforme comenta a diretora:

Il a dû apprendre toutes les phrases du scénario en phonétique, ce qui a été pour lui un travail colossal. Sa coach franco-japonaise, Sakura Furukata, devait en plus veiller à ce qu'il ne parle pas français avec un accent anglais³¹!

1.1 ESTRANHOS E ESTRANGEIROS: PALOMA JOSSE, RENÉE MICHEL E KAKURO OZU

Tanto o livro quanto o filme possuem as tramas centradas nesses três personagens: Paloma Josse, Renée Michel e Kakuro Ozu.

Paloma é uma adolescente de 11 anos (no livro) e de 12 anos (no filme) que mora com a irmã, estudante da *École Normale Supérieure*, a

28 “Quando eu vi Garance, eu soube instintivamente que era ela e não procurei mais outras atrizes. Eu queria que ela cortasse e ondulasse os cabelos e que utilizasse óculos. E agora, eu me dei conta que... Garance/Paloma é parecida comigo! Além disso, Garance tem o mesmo nome de uma das minhas filhas” (Tradução minha). Disponível em: <<http://www.alalettire.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 01 abril 2013.

29 *THE LAST SAMURAI*. Direção de Edward Zwick. Hollywood: Warner Bros, 2003. DVD (145 min.): son., color.

30 *MEMOIRS OF A GEISHA*. Direção de Robert Marshall. Hollywood: Columbia Pictures Corporation, 2005. DVD (145 min.): son., color.

31 “Ele teve que aprender todas as frases do roteiro foneticamente, o que para ele foi um trabalho imenso. Sua *coach* franco-japonesa, Sakura Furukata, teve que prestar atenção para que ele não falasse francês com sotaque inglês” (Tradução minha). Disponível em: <<http://www.alalettire.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 01 abril 2013.

mãe, doutora em Literatura, e o pai, Ministro do governo francês, num edifício luxoso de Paris. No início do livro e do filme ela diz que planeja suicidar-se dentro de 165 dias, no dia em que completará 12-13 anos. Para isso, diariamente, a menina “rouba” comprimidos calmantes de sua mãe. Apesar de ser dotada de grande inteligência e esperteza, de ser a melhor aluna da escola, de falar japonês, de apreciar a cultura oriental – muito diferente da maioria das meninas de sua idade, Paloma está decidida a deixar de viver. Ela começa a escrever dois diários a fim de justificar sua intenção de tirar a própria vida, dar suas opiniões e fazer registros. Os diários escritos existem apenas na obra literária. Já na obra fílmica, Paloma, ao invés de escrever, utiliza uma câmera filmadora mas também a voz, pois enquanto filma, verbaliza e narra o que se passa ao seu redor para registrar seu cotidiano. Ao longo das obras literária e fílmica, a adolescente, graças à intervenção da zeladora Renée, e também do novo morador Kakuro, é levada a repensar sua decisão de cometer suicídio.

Renée Michel é viúva, tem 54 anos e é a *concierge* do prédio onde Paloma mora. Ela é cultíssima e autodidata, porém, se esconde por detrás da figura humilde de zeladora. O que ninguém desconfia é que Renée vive “clandestinamente”, pois quem imaginaria que ela lê Marcel Proust, que é apaixonada pela pintura naturalista holandesa, que seu gato se chama Leon em homenagem ao escritor russo Leon Tolstói e que retira semanalmente livros de filosofia da biblioteca municipal? Nenhum dos moradores poderia supor que a *concierge* é alguém tão culto, mesmo porque ela não deixa transparecer seus gostos e faz questão de reforçar o estereótipo de uma *concierge*: “*Qui regarde la télé e qui doit sentir le pot-au-feu, la soupe aux choux ou le cassoulet des familles*”³² (BARBERY, 2006, p. 16).

Kakuro Ozu é um japonês rico que se muda para o prédio da *Rue de Grenelle*. Depois da morte do crítico de gastronomia Pierre Arthens³³, Ozu adquire o apartamento que fica em cima do imóvel da família Josse. Discreto e gentil, conhece Paloma e desenvolve pela jovem uma relação de amizade. Assim como Paloma, ele nota que Renée não é exatamente o que aparenta ser. Kakuro será o fio condutor do envolvimento entre Paloma e a *concierge*, que, pelo seu vasto conhecimento cultural e cinematográfico, chega a pensar que Ozu é parente³⁴ do célebre cineasta japonês Yasujiro

32 “Que assiste televisão e que deve cheirar a *pot-au-feu*, sopa de repolho ou ao *cassoulet* familiar” (BARBERY, 2008, p. 16).

33 Pierre Arthens é o personagem principal do primeiro romance de Muriel Barbery *Une gourmandise* que no livro *L'élégance du hérisson* aparece como personagem secundário.

34 Na obra literária, Kakuro é um parente distante do cineasta Yasujiro Ozu,

Ozu (1903-1963). Renée e Kakuro terão um envolvimento intenso de companheirismo, respeito e amor.

O primeiro encontro entre a *conciierge* e o japonês acontece na metade do romance, no capítulo “Infinitesimal” (p. 141), narrado por Renée, cuja primeira impressão a respeito do recém chegado é extremamente positiva:

*Le nouveau est un monsieur d'une soixantaine d'années, fort présentable et fort japonais. Il est plutôt petit, mince, le visage ridé mais très net. Toute sa personne respire la bienveillance mais je sens aussi de la décision, de la gaieté et une belle volonté*³⁵
(BARBERY, 2006, p. 161).

No decorrer das obras literária e fílmica, o leitor e o espectador entenderão que os três personagens possuem muitas características em comum, além de morarem no mesmo prédio, conforme veremos ao longo deste trabalho. As histórias de Paloma, Renée e Kakuro se cruzarão a partir de uma identificação pessoal, intelectual e cultural. Essa afinidade mútua será o estopim para que uma grande amizade floresça entre os três. Renée e Kakuro terão um papel fundamental no desfecho do livro, do filme e, conseqüentemente, no destino de Paloma que questionará sobre seu projeto de suicídio.

Tendo em vista que o nome é fundamental na constituição da identidade dos personagens, e que “Como a alteridade simultaneamente biológica e simbólica está definitivamente instalada em nós” (KRISTEVA, 1998, p. 13), interrogamo-nos sobre o que cada nome representa na história contada no livro e no filme.

Num primeiro momento, do ponto de vista etimológico, o nome Paloma tem origem na palavra latina “*Columba*”, que significa pomba. Em português, Paloma quer dizer *pomba*, *colomba* e *colombine*. Quanto à simbologia do nome, sabe-se que a figura da pomba é associada à doçura, à ternura, ao divino, símbolo de paz e harmonia. Em espanhol, pomba é Paloma³⁶; o prenome *Colombe*, que é como se chama a irmã da adolescente,

enquanto que, no filme, essa informação não é confirmada.

35 “O novo morador é um senhor de uns sessenta anos, muito apresentável e muito japonês. É mais para baixo, magro, o rosto enrugado mas muito marcante. Toda a sua pessoa transpira bondade, mas também sinto decisão, alegria e uma bela determinação” (BARBERY, 2008, p. 141).

36 Nome frequente em língua espanhola, Paloma é o nome da filha caçula de Pablo

é muito mais típico em língua francesa que Paloma. Assim, o nome da irmã mais velha na família está intimamente ligado ao papel dela na história, pois ela corresponde ao perfil de uma jovem de seu meio sócio econômico: é rica, estuda numa universidade de elite, a *École Normale Supérieure*, e tem um namorado rico. A autora introduz o contraste entre as duas personagens ao nomeá-las com traduções diferentes da mesma palavra latina. Pelo próprio prenome, Paloma já inspira algo de estranho/estrangeiro, porque tem um nome que é bem menos frequente na França do que o prenome de sua irmã.

O nome Renée também tem origem latina (*Renatus*). Em francês, *René* (*e*) é o particípio passado do verbo *Renâitre* e quer dizer Renascido (a)/Renato (a) ou seja, nascido uma segunda vez. Renée renasce ao sair da solidão, ao interagir com o outro, ao estabelecer uma contradição com a alteridade, o que confirma seu nome: renascer para ser outra pessoa. Seu sobrenome, Michel, é muito frequente na França³⁷.

Já o nome de Kakuro Ozu soa oriental. No Japão, *kakuro* é um jogo de raciocínio lógico, considerado mais difícil que o popular *sudoku*, que é bastante conhecido também no Ocidente. O *kakuro* é jogado num tabuleiro composto de células em preto e branco com números cruzados³⁸. Além disso, o sobrenome Ozu é uma clara menção ao cineasta japonês Yasujiro Ozu, que é explicitada no livro e no filme pela personagem Renée “*M. Ozu! Le fils du cinéaste? Son neveu? Un lointain cousin?*”³⁹. Sua dúvida será sanada pelo próprio Kakuro, durante as conversas entre eles:

Et la conversation se poursuit ainsi, avec bonhomie et naturel. Nous avons évoqué dans l'ordre: Yasujiro Ozu (un lointain parent), Tolstoi et Lévine [...], l'exil et

Picasso. Ela é representada em alguns quadros de seu pai. Destacamos Paloma em azul (1953) e Paloma em laranja (1951).

37 Talvez essa escolha seja uma referência ao arcanjo *Michel/Miguel*. Para a igreja católica, o arcanjo Miguel é aquele que dá assistência a cada alma em sua jornada final após a morte e é geralmente ilustrado com uma espada em punho. Seria Renée um “anjo” da morte, na preparação simbólica da morte de Paloma?

38 Imagem do tabuleiro disponível em: <http://grilles-sudoku.blogspot.com.br/2009/03/grille-de-kakuro.html>

39 “Sr. Ozu! O filho do cineasta? Um sobrinho? Um primo distante?” (BARBERY, 2008, p. 146). A partir dessa informação, constatamos que Kakuro é um parente do cineasta Yasujiro Ozu, mas que, por escolha, a diretora Mona Achache não afirmou isso em *Le hérisson*.

*l'irréductibilité des cultures et bien d'autre sujets*⁴⁰
(BARBERY, 2006, p. 285).

No filme, além da referência ao cineasta – Renée e Kakuro assistem juntos ao filme *As irmãs Munekata*⁴¹ (1950), não é mencionado o fato de que Kakuro seria um parente distante dele.

1.2 ALTERIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Um dos eixos centrais das obras literária e fílmica é o aprendizado. Nesse sentido, essas narrativas possuem um heroína, ainda jovem e inexperiente, que vai, através da aprendizagem da vida, da sociedade e dela mesma, efetuar a difícil passagem à idade adulta, amadurecendo. Esse processo é marcado pela necessidade de se posicionar frequentemente de maneira conflituosa em relação aos valores do seu grupo de origem. No caso, a família e o âmbito social e econômico no qual está inserida. O auge é a passagem da ignorância – ou o não conhecimento de determinados fatos – à consciência; o que seria a função do rito iniciático. Os ritos em si nos remetem para o começo de um novo acontecimento, estando associado ao aprendizado. Aqui, a iniciação acontece com Paloma, menina que passa da infância para a adolescência e, conduzida pela *concierge*, repensa o suicídio que pretendia cometer.

Transformação semelhante acontece com Renée. O ouriço da trama mostra sua elegância e descobre que é possível viver de uma maneira que não a clandestina.

Se Paloma, Renée e Kakuro aprendem a se conhecer em profundidade, os outros moradores do prédio têm deles uma ideia superficial, estereotipada, baseada em características delimitadoras, que os reduzem a uma imagem preconcebida: a partir do momento em que estereotipamos, desprezamos a pluralidade inerente à constituição identitária de cada indivíduo.

Paloma finge ser menos inteligente do que realmente é para não corresponder às expectativas de sua família, escondendo sua verdadeira personalidade: “*Comme je n'ai pas trop d'envie qu'on me remarque [...] je*

40 “E a ordem da conversa prossegue assim, tranquila e natural. Evocamos, na ordem: Yasujiro Ozu (um parente distante), Tolstoi, e Levin [...], o exílio e a irredutibilidade das culturas, e muitos outros assuntos” (BARBERY, 2008, p. 244).

41 *AS IRMÃS MUNEKATA*. Direção de Yasujiro Ozu. Kyoto: *Shintocho Film Distribution*, 1950. DVD (116 min.): mono, preto e branco.

tente [...] de réduire mes performances⁴²” (BARBERY, 2006, p. 21).

De um lado, Renée se esforça para esconder aquilo que, aos olhos dos outros, não corresponde ao clichê de *concierge*, ao passo que, de outro lado, ela constrói intencionalmente um personagem que corresponde àquilo que é esperado de uma *concierge*:

*J'exhibe complaisamment ces victuailles de pauvre, rehaussées de la caractéristique appréciable qu'elles ne sentent pas [...] lesdites concierges ont des gros chats velléitaires qui somnolent tout le jour sur des coussins recouverts de taies au crochet*⁴³ (BARBERY, 2006, p. 16).

Renée faz questão de alimentar esse clichê da zeladora “*Vieille, pauvre, laide et rêveche [...] garante de ma clandestinité*⁴⁴” (BARBERY, 2006, p. 18). Sua vida clandestina é completamente desconhecida dos demais moradores do prédio onde trabalha. Para eles, ela é “*Veuve, petite, laide, [...] pauvre, discrète et insignifiante*⁴⁵” (BARBERY, 2009, p. 15). Mas na verdade, por trás dessa imagem está a “elegância do ouriço”.

Já Kakuro Ozu é ainda mais estranho e diferente por ser estrangeiro e oriental, o que acaba por despertar a curiosidade dos moradores do prédio. Paloma percebe que, com seus modos discretos e gentis, “*M. Ozu excite tout le monde*⁴⁶” (BARBERY, 2006, p. 173). Quando ele se muda para o quarto andar, os vizinhos que antes pegavam o elevador começam a usar as escadas para, de alguma forma, espiar as obras do apartamento do japonês. “*Il était clair que M. Ozu avait décidé de tout changer et tout le monde bavait d'envie de voir les changements*⁴⁷” (BARBERY, 2006, p. 170).

Dentre as características que definem e marcam suas personalidades,

42 “Como eu não tenho a menor vontade de que reparem em mim [...], eu tento [...] reduzir meu desempenho” (BARBERY, 2008, p. 21).

43 “Exibo, condescendentemente, essas virtualhas de pobre, realçadas pela característica apreciável de que não têm cheiro [...] as ditas *concierges* tem gatos gordos e hesitantes que cochilam o dia inteiro em cima de almofadas cobertas de capas de crochê” (BARBERY, 2008, p. 16).

44 “Velha, pobre, feia e rabugenta [...] garantia de minha clandestinidade” (BARBERY, 2008, p.18).

45 “Viúva, baixinha, feia, gordinha, [...] pobre, discreta e insignificante” (BARBERY, 2008, p.15).

46 “O sr. Ozu excita todo mundo” (BARBERY, 2008, p. 150).

47 “Estava na cara que o sr. Ozu tinha resolvido mudar tudo, e todo mundo babava de inveja, querendo ver as mudanças”. (BARBERY, 2008, p. 148).

Renée e Paloma são descritas como pessoas que destoam e são estranhas. O local de onde Renée e Paloma vêm e suas atitudes perante o grupo em que estão inseridas corrobora para a construção de seus estereótipos. Tanto uma quanto a outra são, de certo modo, “estrangeiras” para os demais moradores do prédio: “O estrangeiro é o outro da família, do clã, da tribo” (KRISTEVA, 1994, p. 100).

Nessa perspectiva, consideramos que a discrição dos três personagens é uma estratégia, pois

Uma vez que permanece irremediavelmente diferente e inaceitável, você é objeto de fascinação: é observado, falam de você, odeiam-no ou admiram-no, ou as duas coisas ao mesmo tempo (KRISTEVA, 1994, p. 45).

Na relação entre os três protagonistas, Kakuro é o fio condutor do encontro e posterior convivência entre a adolescente e a *concierge*. Na medida em que entram em contato uns com os outros, uma relação de amizade nasce entre os três. Tal processo não se dá sem conflitos. Para que Renée renasça, ela terá que deixar de lado alguns dos artifícios utilizados ao longo dos 27 anos como *concierge*, ao ser “desmascarada” por Paloma e Kakuro (BARBERY, 2008, p. 144). Renée inspira a imagem que dará título às obras literária e fílmica e cujas facetas Paloma analisa com perspicácia:

*À l'extérieur, elle est bardée de piquants, une vraie forteresse, mais j'ai l'intuition qu'à l'intérieur, elle est aussi simplement raffinée que les hérissons, qui sont des petites bêtes faussement indolentes, farouchement solitaires et terriblement élégantes*⁴⁸ (BARBERY, 2006, p. 174).

Na verdade, ela é “*Une princesse clandestine et érudite*⁴⁹” (BARBERY, 2006, p. 176), conforme afirma Kakuro Ozu. Ela é mais complexa do que os moradores julgam. No prédio onde trabalha, ela é o “outro”, ela se descobre e se assume na relação com o outro, neste caso, com Paloma e Kakuro. Para Tzvetan Todorov, o “Outro” é entendido como

48 “Por fora, é crivada de espinhos, uma verdadeira fortaleza, mas tenho a intuição de que dentro é tão simplesmente requintada quando os ouriços, que são uns bichinhos falsamente indolentes, ferozmente solitários e terrivelmente elegantes” (BARBERY, 2008, p. 152).

49 “Uma princesa clandestina e erudita” (BARBERY, 2008, p. 153).

aquele que não pertence a um grupo e que, por consequência, é diferente da homogeneidade. No entanto, ele também sublinha a relatividade inscrita na relação entre o *Eu* e o *Outro*:

Podem-se descobrir outros em si mesmo, perceber que não é uma substância homogênea e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo, eu é um outro. Mas cada um dos outros é um também, sujeito como eu (TODOROV, 1982, p. 2).

Livre de preconceitos, assim que Kakuro Ozu “vê” Renée pela primeira vez, interessa-se por ela e nota que a *concierge* esconde alguma coisa. Desconfiado, ele conversa com Paloma:

- *Je m'intéresse beaucoup à notre concierge, Mme. Michel. Je voudrais savoir ton avis. [...] Je crois qu'elle n'est pas ce qu'on croit.*
 - *Ça fait un moment que j'ai aussi des soupçons à son propos. De loin, c'est bien une concierge. De près... eh bien de près... il y a quelque chose de bizarre. [...] Comment dire? Elle respire l'intelligence. Et pourtant, elle s'efforce [...] pour jouer la concierge et pour paraître débile⁵⁰* (BARBERY, 2006, p. 174 - grifo meu).

Notamos que Paloma estabelece uma aproximação com Renée ao caracterizar a *concierge* através do mesmo adjetivo (*bizarre*), que sua mãe utiliza para defini-la em conversa com Renée. Algum tempo depois, Kakuro apresentava Renée com o livro *Anna Karenina* de Leon Tolstoi, escritor que ambos admiram. A partir de uma identificação mútua, os dois tornam-se amigos.

Renée passa por um processo de desconstrução da imagem de *concierge*, resgatando sua própria identidade. É um verdadeiro ritual de passagem, do desleixo para a descoberta da feminilidade. Ao cortar o cabelo, vestir uma roupa elegante – que é emprestada – e estar

50 “- Interesse-me muito pela nossa *concierge*, a sra. Michel. Gostaria de saber sua opinião. [...] Acho que ela não é o que parece.

- Faz um tempinho que tenho suspeitas sobre ela. De longe, é de fato uma *concierge*. De perto... bem de perto... tem algo esquisito. [...] Como posso dizer? Transpira inteligência. [...] Vê-se que faz o possível [...] para bancar a *concierge* e parecer débil mental”. (BARBERY, 2008, p. 151-152 – grifo meu).

acompanhada do vizinho japonês, ela assume uma faceta que os demais moradores do prédio desconhecem. A transformação faz com que as vizinhas “não a reconheçam”. Apesar da aparência negligenciada, o que Paloma e Kakuro fazem é, justamente, (re) conhecer Renée como alguém com quem têm afinidade. Todorov afirma a necessidade de “Reconhecer que os outros não possuem o mesmo modo de vida que o seu, mas são portadores de humanidade semelhante à sua” (TODOROV, 1982, p. 46). Ou seja, apesar de todo o seu esforço para ser vista como uma simples *concierge*, Renée é reconhecida como “semelhante” à adolescente e ao japonês. Através dessa identificação e, posteriormente, do seu renascimento, Renée encontra em Kakuro uma “*Rafraîchissante compagnie*”⁵¹, (BARBERY, 2006, p. 352).

Uma das passagens mais marcantes do filme e também do livro é quando Renée vai jantar com Kakuro, e, ao passarem pelo *hall* de entrada do prédio, uma das moradoras cumprimenta o casal de “igual para igual” sem notar que a mulher que acompanha o japonês é a *concierge*. Assustada, Renée diz: “*Elle ne m'a pas reconnue, elle ne m'a pas reconnue*”⁵², mas Kakuro a tranquiliza: “*C'est parce qu'elle ne vous a jamais vu*”⁵³ (LE HÉRISSON, 2010, 1h16min. 29s).



Figura 1. Cena do filme *Le hérisson* (2010, 1h16min. 29s).

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

51 “O mesmo prazer na sua refrescante companhia” (BARBERY, 2008, p. 301).

52 “Ela não me viu, ela não me viu” (Tradução minha).

53 “É porque ela nunca havia te enxergado antes” (Tradução minha).

Isso fica evidente no diálogo abaixo:

Bonsoir madame, me disent-elles (à moi) em me souriant de toutes leurs dents.

[...] Au plaisir, chère madame, me susurre Anne-Hélène Meurisse, em me regardant avec avidité alors que nous nous engouffrons par la porte.

Misère, dit-il, si nous nous étions arrêtés, nous en avions pour une heure.

Elles ne m'ont pas reconnue, dis-je.

[...] Il s'arrête à son tour, ma main toujours sur son bras.

C'est parce qu'elles ne vous ont jamais vue, me dit-il. Moi, je vous reconnaîtrais em n'importe quelle circonstance⁵⁴” (BARBERY, 2006, p. 381 - grifo meu).

O contexto da cena e do diálogo é praticamente o mesmo, salvo que no filme Kakuro e Renée interagem com uma moradora enquanto que no livro, são duas senhoras que os vêem.

O comportamento “excêntrico” de Paloma é, por assim dizer, baseado nos atos cotidianos da adolescente. Muito evidenciado no filme, o fato de se esconder, de estar sempre à espreita com a câmera em punho, é tão somente uma maneira de registrar seu entorno. Pelo fato de sentirem “Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor” (KRISTEVA, 1994, p. 15), Paloma e Renée criam uma espécie de “carapaça”, tentando ser insensíveis e distantes, tal qual um ouriço. Essa “origem perdida”, esse “enraizamento impossível”, (KRISTEVA, 1994, p. 15), são atenuados justamente quando elas se encontram e quando Paloma descobre, na casa da *concierge*, *la bonne cachette*⁵⁵.

Mais tarde, Paloma, que já frequentava a casa de Kakuro, também cria laços de amizade com a *concierge*. Anteriormente ambas se escondiam: Paloma, no apartamento de “gente rica”, Renée no seu quatinho situado na

54 “Boa noite, senhora, me dizem (a mim) sorrindo com todos os dentes. [...] Adeusinho, minha senhora, me sussurra Anne-Hélène Meurisse, olhando para mim com avidez enquanto nos enfiados pela porta. Com certeza, com certeza! Gorjeia Kakuro empurrando com o calcanhar o batente da porta. Ai de nós, diz ele, se tivéssemos parado perderíamos uma hora. Elas não me reconheceram, repito. Ele também para, e minha mão continua sobre seu braço. É porque nunca a viram, ele me diz. Mas eu a reconheceria em qualquer circunstância” (BARBERY, 2008, p. 325).

55 “O esconderijo certo” (LE HÉRISSE, 2010, 56min. 44 seg. - tradução minha).

portaria do prédio. Kakuro promove então o encontro e faz com que, pouco a pouco, cada uma delas deixe seu esconderijo e abandone a sua imensa solidão, algo importante pois, o “estrangeiro” ao meio cultural francês é quem portador ou de uma outra identidade, não se obriga às construções vigentes e pode ultrapassar barreiras culturais em relação ao “Outro”, possibilitando a emergência de suas verdadeiras identidades.

É no espaço do “estrangeiro” japonês que as “estrangeiras” francesas se reconhecem como iguais aos “Outros”:

O estrangeiro persiste, fixado em si mesmo, seguro desse estabelecimento secreto, de sua sabedoria neutra, do prazer embotado por uma solidão fora de controle (KRISTEVA, 1994, p. 16) (Grifo meu).

É então que a conexão entre os três personagens se estabelece. Renée define a importância de Kakuro em sua vida, “*Cet homme en la compagnie duquel je me sens quelqu'un et qui, me prenant gentiment la main, me sourit avec toute la chaleur du monde*”⁵⁶ (BARBERY, 2006, p. 393).

A narrativa tem vários ingredientes de um conto de fadas, no qual a trajetória da protagonista segue o arquétipo de uma pessoa sofredora que depois encontra a redenção (BETTELHEIM, 2002, p. 37). Inicialmente, o envolvimento com Kakuro, rico e enigmático, é algo fora de questão para a *concierge*. Todas as etapas do relacionamento deles, desde a oferta do livro de Tolstoi, o convite para jantar, o restaurante, o passeio na rua, tomam um significado especial tanto para a “cinderela” Renée quanto para o “príncipe” Kakuro. Com o japonês, a *concierge* descobre seu lado feminino e concebe uma relação muito diferente daquela tida com seu ex-marido, com quem ela não compartilhava sua sensibilidade e suas preferências no campo das artes. De acordo com a diretora de *Le hérisson*, “*Lorsque Renée reçoit l'écharpe offerte par Kakuro, elle est aussi émue qu'une adolescente avant un premier rendez-vous*”⁵⁷ (BARBERY, 2006, p. 393).

Paloma, que desde o início tece planos suicidas, voltará atrás em sua decisão justamente por conta da morte da *concierge*. No fim das contas, o que ela quer é obter a atenção da família, ser notada por eles. Para a

56 “Esse homem em cuja companhia me sinto alguém e que, pegando gentilmente minha mão, me sorri com todo o calor do mundo” (BARBERY, 2008, p. 335).

57 “Quando Renée recebe a echarpe ofertada por Kakuro, ela fica tão comovida quanto uma adolescente antes do primeiro encontro” (Tradução minha) Disponível em: < <http://www.alalettre.com/interview-mona-achache-herisson.php> > Acesso em 25 abril 2013.

adolescente, o pretenso projeto de suicídio e incêndio no apartamento, são gestos de cólera e frustração, mas

*Peut-être que la plus grande colère et de frustration [...] c'est le sentiment de ne pas avoir de culture parce qu'on est écartelé entre des cultures, des symboles incompatibles*⁵⁸ (BARBERY, 2006, p. 325).

Em seguida, Paloma se pergunta: “*En quoi est-ce que je suis une bête sauvage? [...] Et du coup, je ne me reconnais dans aucune croyance, dans aucune de ces cultures familiales incohérentes*”⁵⁹ (BARBERY, 2006, p. 326).

No capítulo “Sofrimento, exaltação e máscara” da obra *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva atesta que:

Os dissabores que, necessariamente, o estrangeiro encontrará – ele é uma boca a mais, uma palavra incompreensível, um comportamento incomum – ferem-no violentamente, mas por instantes. Eles o depuram imperceptivelmente [...], sempre pronto para prosseguir sua caminhada infinita (KRISTEVA, 1994, p. 13 - grifo meu).

Para a família de Paloma, a adolescente é uma contradição. Ao mesmo tempo em que ela é dotada de grande inteligência e discernimento, é vista como alguém “*Très démunie, [...] très lucide et très malheureux*”⁶⁰ (BARBERY, 2006, p. 261). Por ter esse comportamento incomum, Paloma é levada ao psicanalista da mãe, na esperança que ele a ajude. Essa passagem não consta no filme; no entanto, no livro ela tece uma longa discussão com o dr. Theid, que há dez anos trata sua mãe, Solange Josse. Durante a conversa, Paloma desafia o psicanalista: “*Je ne parlerai qu'en présence de mon avocat*”⁶¹ (BARBERY, 2006, p. 260) ou o provoca:

58 “Talvez a maior cólera e frustração [...] seja a sensação de não ter cultura, porque a pessoa está dilacerada entre culturas, símbolos incompatíveis” (BARBERY, 2008, p. 277).

59 “Por que sou um bicho selvagem? E, de repente, já não me reconheço em nenhuma crença, em nenhuma dessas culturas familiares incoerentes” (BARBERY, 2008, p. 277/278).

60 “Muito desvalida, [...] muito lúcida e muito infeliz” (BARBERY, 2008, p. 225).

61 “Só falarei em presença de meu advogado” (BARBERY, 2008, p. 223).

*Écoute-moi bien, Monsieur le congelé sur place [...] tu vas me fichier la paix et en échange, je ne détruis pas ton petit commerce du malheur en répandant des méchantes rumeurs sur ton compte dans le Tout-Paris*⁶² (BARBERY, 2006, p. 261).

Aqui, a adolescente ironiza o fato do dr. Theid ficar calado – para ela, congelado – e se manifestar apenas através de ruídos do gênero “*Hum, hmm*”. A discussão sobre o tema da psicanálise, abordada em profundidade no livro, é minimizada no filme por escolha da diretora. Assim, o que Kristeva afirma sobre o “comportamento incomum” de Paloma, se encaixa perfeitamente nesse trecho da obra:

*Ces trois personnages sont réalistes mais en même temps décalés, intemporels et hors norme. J’ai eu envie de créer autour d’eux un univers qui le soit un peu aussi*⁶³ (Grifo meu).

E, de fato, Paloma, Renée e Kakuro são exceções que, apesar de todas as diferenças que os separam, possuem características em comum que os unem profundamente.

Notamos um certo paradoxo entre, por um lado, o nome de Paloma, que é associado à uma ave, logo ao imaginário de liberdade, e, por outro lado, com o peixe, enclausurado num aquário. Ao “matar” o peixe, ela demonstra que não lhe apetece estar aprisionada como ele.

No filme, diferente do livro, o peixe realmente existe e se chama Hubert Josse, nome criado pela cineasta Mona Achache, sendo, assim, parte da família Josse. Paloma, que diariamente rouba um comprimido calmante de sua mãe, resolve fazer um teste com o peixe. Uma noite, ela joga o medicamento no aquário e Hubert o ingere. A adolescente, pensando que ele está morto, o joga no vaso sanitário. Mais tarde, enquanto Renée se prepara para sair com Kakuro, ela vê o peixe boiando em seu vaso sanitário

62 “Escute aqui, senhor congelado [...] você vai me deixar em paz, e, em troca, eu não destruo o seu negocinho de desgraças, espalhando boatos ferinos sobre a sua pessoa pelo mundinho parisiense dos negócios e da política” (BARBERY, 2008, p. 225).

63 “Esses três personagens são realistas mas ao mesmo tempo deslocados, atemporais e exceções à regra. Eu tive vontade de criar ao redor deles um universo que fosse um pouco assim” (Tradução e grifo meus). Disponível em: <<http://www.alalettire.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 20 maio 2013.

e o recolhe imediatamente. No final do filme, quando Renée morre, Paloma e Kakuro vão até a casa de Renée e encontram o peixe vivo. A adolescente reflete: “*Mais qu'est-ce que ce poisson rouge faisait chez vous? Si cela a un sens, il m'échappe complètement*”⁶⁴ (LE HERISSON, 2010, 1h27min. 30s.).

Para Paloma, não existe um sentido para o fato de o peixe ter ressurgido na casa de Renée após sua suposta morte. É esse o absurdo da vida ao qual ela se refere. Consequentemente, a inclusão do peixe no filme, retrata a impossibilidade do renascimento. Em entrevista concedida ao site @lalettre.com, Mona Achache fala sobre o peixe, que ganhou no filme mais espaço que no livro:

*Il n'y était pas du tout ! Il y avait seulement une phrase de Paloma qui disait que le monde lui faisait penser à un bocal de poissons rouges où les adultes passent leur temps à se cogner comme des mouches sur la même vitre. Cette image m'a plu et j'ai voulu exploiter la métaphore. J'ai d'abord mis le poisson rouge dans la cuisine et, au fur et à mesure, il est devenu un personnage à part entière. Puis, je me suis dit que cette petite fille, avec ses idées suicidaires et sa théorie sur le bocal, devait faire quelque chose de ce poisson rouge. D'une certaine manière, elle devait passer à l'acte ! Elle croit le tuer avec une pilule, et va le mettre dans les toilettes. Finalement, il re-apparaît chez Renée. Comme l'histoire du film c'est aussi la mort de l'une qui va redonner à l'autre l'envie de vivre, j'aimais bien l'idée du petit poisson qui meurt chez l'une et qui renaît chez l'autre*⁶⁵ (Grifo meu).

64 “Mas o que esse peixe vermelho fazia na sua casa? Se existe um sentido, ele me escapa completamente” - (Tradução minha).

65 “Não, não tinha. Tinha apenas uma frase de Paloma que dizia que o mundo lhe fazia pensar num aquário onde os adultos passam o seu tempo à se bater como moscas no vidro. Essa imagem me agradou e eu decidi explorar a metáfora. Primeiro, eu coloquei o peixe vermelho na cozinha e, no desenrolar do filme, ele se tornou um personagem independente. Então, eu disse que essa menina, com suas ideias suicidárias e sua teoria sobre o aquário devia fazer algo com esse peixe vermelho. De certa forma, ela devia passar ao ato! Ela pensa que mata o peixe com a pílula, e vai colocá-lo no vaso sanitário. Finalmente, ele re-aparece na casa de Renée. Como a história do filme é também sobre a morte de uma pessoa que vai dar novamente à outra o desejo de viver, eu adorava a ideia do peixinho que morre na casa de uma e renasce na casa de outra”. (Tradução e grifo meus). Disponível em: <<http://www.alalettre.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 01 abril 2013.

Podemos considerar que a adolescente “mata” o peixe no ímpeto de, simbolicamente, “matar” aquela parte dela que ela nega diversas vezes e que está fechada num aquário, para então “renascer” de outra forma, num outro contexto. Fazendo jus ao seu nome, Paloma quer ser livre como um pássaro.

Mais adiante, Renée vai até a casa dos Josse entregar uma encomenda e aproveita o ensejo para perguntar à mãe de Paloma se a menina pode ir esporadicamente até sua casa. É assim que Solange define a filha:

*Vous savez, poursuit-elle, Paloma est une petite fille très excentrique. [...] Je veux dire, qu'elle est un peu bizarre*⁶⁶. [...] *C'est une gentille petite fille mais elle se comporte parfois bizarrement. Elle adore se cacher par exemple, elle disparaît pendant des heures*⁶⁷ (BARBERY, 2006, p. 327).

1.3 TEXTOS EM DIÁLOGO: O INTERTEXTO EM *L'ÉLÉGANCE DU HÉRISSON E LE HÉRISSON*

O texto, como objeto cultural, tem uma existência física que pode ser apontada e demarcada: um romance, um filme, um anúncio publicitário, uma música. Todavia, esses objetos estéticos não estão forçosamente acabados, pois se destinam ao olhar, à interpretação e à recriação dos leitores. Sendo assim, podemos dizer que cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída e terminada, cabendo ao leitor decifrar seu conteúdo e estabelecer relações a partir de seu conhecimento prévio do assunto.

De acordo com a significação da própria palavra, *intertextualidade* designa a relação entre dois textos ou mais. O conceito de intertextualidade, no entendimento de Julia Kristeva, refere-se ao fato de que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Já Antoine

66 Em francês o adjetivo usado é “*bizarre*”. Em português existe a palavra bizarra, mas a tradutora Rosa Freire d'Aguiar optou por “esquisita”, sinônimo de “incomum, extravagante, destoante ou rara”.

67 “Paloma, sabe, é uma menina muito excêntrica. Quero dizer que ela é meio esquisita [...] É uma menina muito simpática, mas às vezes, se comporta estranhamente. Adora se esconder, por exemplo, desaparece durante horas” (BARBERY, 2008, p. 279).

Compagnon sublinha que “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação”. (COMPAGNON, 1996, p. 31).

Os textos sempre falam de outros textos, por vezes de forma subjacente ou de maneira indireta, ou de maneira direta, que se insere numa tradição na literatura universal através de citações inseridas na obra literária ou fílmica como lembra Umberto Eco:

Um texto desencadeia a mecânica da remissão intertextual, deve-se lembrar de que a possibilidade de uma dupla leitura depende da amplitude da *enciclopédia do leitor* e que essa amplitude pode variar de acordo com o caso” (ECO, 2007, p. 261 – grifo meu).

Ao compor uma obra, o autor transporta para ela, de modo direto ou indireto, as leituras que já fez, e um leitor, ao lê-la, vai acrescentar-lhe outras leituras produzindo assim uma nova obra, já que lhe atribuirá seu o sentido próprio. Este diálogo intertextual é entendido por Gérard Genette como “Uma relação de copresença entre dois ou vários textos e a presença efetiva de um texto no outro” (GENETTE, 2009, p. 34).

Partindo do pressuposto de que um texto nos faz entrar em contato com o “Outro”, através de nossa própria cultura, mas por vezes através de identidades e culturas distintas, faz-se necessário analisar como este processo transcorre. Na literatura, por exemplo, o autor pode aplicar tal sistema se valendo de elementos intertextuais ou paratextuais⁶⁸ como forma de recurso estilístico, mas também guiando o leitor por diferentes itinerários. A intertextualidade torna-se explícita em inúmeras produções literárias que, se valendo do recurso da apropriação, por vezes, colocam em risco a ideia de autoria. Como sublinha Barthes, o mesmo escritor pode referir-se a outros textos escritos por ele para compor uma nova obra:

Un texte multivalent n'accomplit jusqu'au bout sa duplicité constitutive que s'il subvertit l'opposition du vrai et du faux, s'il n'attribue pas ses énoncés [...], s'il déjoue tout respect de l'origine, de la paternité, de la propriété, s'il détruit la voix qui pourrait donner au texte son unité (“organique”), en un mot, s'il abolit

68 Trataremos da questão do paratexto em Análise do paratexto em L'élégance du hérisson, A elegância do ouriço e Le hérisson.

impitoyablement, frauduleusement, les guillemets qui, dit-on, doivent en toute honnêteté entourer une citation et distribuer juridiquement la possession des phrases, selon leurs propriétaires respectifs, comme les parcelles d'un champ (BARTHES, 1970, 45-46).

O primeiro livro de Muriel Barbery, *Une gourmandise* (2000), conta a história do famoso crítico culinário Pierre Arthens a partir do momento em que ele descobre, através do seu médico e amigo pessoal, que tem 48 horas de vida:

Vou morrer em quarenta e oito horas. [...] Que ironia! Depois de decênios de comilança, o sr. Fígado e seu acólito, o Estômago, portam-se maravilhosamente bem e é meu coração que me abandona (BARBERY, 2009, p. 10).

A partir dessa revelação, o protagonista, à beira da morte e na solidão de seu quarto, decide rememorar toda sua vida, cozinhas em que esteve e pratos que provou, em busca de certo sabor, um “sabor esquecido, acomodado no mais profundo de mim mesmo” (BARBERY, 2009, p. 11). No livro *L'élégance du hérisson*, esse personagem é mencionado no “Pensamento profundo” nº 6: “*Regardez M. Arthes, le critique gastronomique du sixième, qui est en train de mourir [...] Le coeur? Comme ça, si vite*⁶⁹?” (BARBERY, 2006, p. 110). Já no filme *Le hérisson*, ele é referido logo no início. Alguns moradores do edifício onde Pierre Arthens vive estão reunidos no *hall* de entrada. Paloma os filma e utiliza a metáfora do peixe no aquário. Ao comentar, a cena de retirada do corpo de Pierre, constando que um homem rico e sofisticado tem o mesmo fim que qualquer outra pessoa: “*Passer sa vie comme un poisson dans un bocal et finir dans un sac plastique*⁷⁰,” (LE HÉRISSON, 2010, 9min. 11s.).

Para o leitor de *Une gourmandise*, de certo modo, Pierre Arthens morre uma segunda vez, também de insuficiência cardíaca, em *L'élégance du hérisson*. O mesmo personagem está presente nos dois livros e ele é bastante semelhante nos dois textos, o que estabelece, uma ligação entre essas obras.

Um outro vetor de intertextualidade diz respeito à personagem

69 “Vejam o sr. Arthens, o crítico gastronomia do sexto andar, que está morrendo. [...] Coração? Assim, tão depressa?” (BARBERY, 2008, p. 98).

70 “Passar sua vida como um peixe num aquário e terminar num saco plástico” (LE HÉRISSON, 2010, 9min. 11s. - tradução minha).

Renée, que, também aparece em *Une gourmandise*. Reconhecemos características semelhantes às da personagem de *L'élégance du hérisson* no segundo capítulo do livro cujo título é Renée:

[...] eu, a *concierge*⁷¹, a insignificante, a coisa atrás da vidraça, que eles cumprimentam na pressa para se sentirem em paz, porque incomoda ver aquela velha coisa escondida no seu reduto todo escuro [...] incomoda mas ao mesmo tempo tranquiliza, como uma encarnação da diferença social [...] essa vida de reclusa inconveniente. (BARBERY, 2009, p. 12-13 – grifo meu).

Destacamos algumas palavras utilizadas no primeiro romance de Barbery que foram reforçadas no segundo. Em *Une gourmandise*, Renée já é descrita como uma *concierge* típica que “tem que limpar a lama que cai do sapato de rico deles”, como “insignificante”, como uma “coisa” que se esconde e vive reclusa (BARBERY, 2009, p. 13). Em *L'élégance du hérisson*, Renée passa boa parte de sua existência isolada, mas começa a viver com intensidade após conhecer Kakuro Ozu e compartilhar com ele conhecimentos e preferências em áreas como literatura, cinema, música e filosofia.

Além disso, intertextualidade é o recurso narrativo que Barbery utiliza para estabelecer o reconhecimento mútuo no primeiro encontro entre Renée e Kakuro, que se reconhecem enquanto leitores através de uma citação de *Anna Karenina* (1873) de Leon Tolstói (1828 - 1910)⁷². Apesar das diferenças culturais e sociais, eles sentem que compartilham algo que os aproxima.

Kakuro é apresentado à *concierge* por Jachinte Rosen, uma moradora do prédio, que pede que Renée entregue as chaves da caixa do correio e

71 A tradutora Rosa Freire d'Aguiar manteve a palavra *concierge* - que tem uma função essencial em *L'élégance du hérisson* - também em *A morte do gourmet*, que foi publicado no Brasil, como já assinalamos, depois de *A elegância do ouriço*.

72 O romance escrito por Leon Tolstói gira em torno do caso extra conjugal de Anna Karenina, uma aristocrata da Rússia Czarista que, a despeito de parecer ter tudo (beleza, riqueza, popularidade e um filho amado), sente-se vazia até encontrar o Conde Vronski. No decorrer da obra, também são tratadas questões importantes da vida no campo na Rússia da época, onde algumas personagens debatem a respeito das melhores maneiras de gerir suas propriedades de terras, bem como sobre o tratamento com os camponeses.

mostre a área de serviço ao novo morador, que ocupará o apartamento de Pierre Arthens depois de sua morte. É então que Kakuro pergunta a Renée:

- *Connaissez-vous les Arthens? On m'a dit que c'était une famille bien extraordinaire, me dit-il.*
 - *Non, réponds-je sur mes gardes, je ne les connaissais pas spécialement, c'était une famille comme les autres ici. [...] Vous savez, toutes les familles heureuses se ressemblent [...] il n'y a rien à en dire.*
 - *Mais les familles malheureuses le sont chacune à leur façon*⁷³.

A frase “Todas as famílias felizes são iguais. As infelizes o são cada uma à sua maneira” é a primeira frase do livro *Anna Karenina*, aqui usada pelos personagens de forma alusiva. É neste momento que Renée sente-se “desmascarada” por Kakuro Ozu: “*Oui, je vous le jure. Je tressaille – mais comme à mon insu. Cela m'a échappé, c'était plus fort que moi, j'ai été débordée*”⁷⁴ (BARBERY, 2006, p. 163).

Em seguida, o gato de Renée aparece, e Karuko pergunta: “- *J'ai deux chats, me dit-il. Puis-je savoir comment s'appelle le vôtre? - Leon, répond pour moi Jacinthe Rosen*”⁷⁵ (BARBERY, 2006, p. 164). Ora, já no capítulo “Profeta das elites modernas” (BARBERY, 2006, p. 73), Renée explica que a escolha do nome do gato é precisamente uma homenagem ao escritor Leon Tólstoi:

Mon chat, Léon, se prénomme ainsi parce que Tolstoï. Le précédent s'appelait Dongo parce que Fabrice del. Le premier avait pour nom Karénine parce que Anna mais je ne l'appelais que Karé, de crainte qu'on ne me démasque.

73 “- Conhecia os Arthens? Disseram-me que era uma família extraordinária.

Não, respondo, de pé atrás, não os conhecia particularmente, era uma família como as outras aqui. [...] Sabe, todas as famílias felizes se parecem, não há o que dizer a respeito delas.

- Mas as famílias infelizes o são cada uma a seu jeito”. (BARBERY, 2008, p. 143).

74 “Sim, isso mesmo, juro. Estremeço – mas como que sem querer [...] que foi mais forte que eu, que me ultrapassou” (BARBERY, 2008, p. 143).

75 “- Tenho dois gatos. Posso saber como se chama o seu? – Leon, respondeu por mim Jacinthe Rosen” (BARBERY, 2008, p. 143).

*Hormis l'infidélité stendhalienne*⁷⁶, *mês goûts se situent très nettement dans la Russie d'avant 1910*⁷⁷” (BARBERY, 2006, p. 82).

Quando Renée e Kakuro se reconhecem enquanto leitores, essa referência é consciente e enriquece o texto, pois desencadeia a possibilidade de outros leitores reconhecerem as citações, os personagens e obras dentro de *L'élégance du hérisson*.

O capítulo “*Fora-do-tempo*” (BARBERY, 2008, p. 188) fala sobre memórias da infância de Renée e da sensação de sentir-se nua, ou seja, desprotegida, ao receber um convite para jantar com Kakuro:

*M. Ozu avait provoqué en moi le sentiment de cette nudité totale qui est celle de l'âme seule et qui, nimbée de flocons, faisait à présent à mon cœur comme une brûlure délicate*⁷⁸ (BARBERY, 2006, p. 220).

Depois, aparece o título do capítulo: “*Et je me jette dans l'eau noire, profonde, glacée et exquise du hors-temps*⁷⁹” (BARBERY, 2006, p. 220 – grifo meu). O mesmo acontece no capítulo nomeado “*De ouro fosco*” (BARBERY, 2008, p. 213). Aqui, a *conciierge* já havia aceitado o convite de Kakuro e, ao chegar ao apartamento do vizinho japonês, logo na entrada, se depara com um quadro de natureza morta que representa uma mesa posta para uma refeição leve, constituída de ostras e pão. Renée descreve o quadro:

Au premier plan, dans une assiette en argent, un citron à demi dénudé et un couteau au manche ciselé.

76 Fabrice del Dongo é o personagem principal da obra *La Chartreuse de Parma* (1839) do escritor francês Henri Beyle Stendhal (1783 – 1842).

77 “Meu gato, Leon, se chama assim por causa de Tolstoi. O anterior se chamava Dongo por causa de Frabrice del. A primeira tinha o nome de Karenina por causa de Ana, mas eu só a chamava de Karê, temendo que me desmascarassem. Fora a infidelidade stendhaliana’ meus gostos se situam nitidamente na Rússia anterior a 1910” (BARBERY, 2006, p. 73).

78 “Ozu provocara em mim a sensação dessa nudez total que é a da alma sozinha e que, nimbada de flocos [de neve], era agora para o meu coração como que uma deliciosa queimadura” (BARBERY, 2008, p. 188-189).

79 “E jogo-me na água negra, profunda, gelada e deliciosa do fora-do-tempo” (BARBERY, 2008, p. 189 - grifo meu).

*À l'arrière-plan, deux huîtres fermées, un éclat de coquille [...] La gamme chromatique va du jaune à l'ébène. Le fond est d'or mat, un peu sale*⁸⁰
(BARBERY, 2006, p. 248 – grifo meu).

O quadro ao qual ela se refere é uma das obras do pintor holandês do século XVII Pieter Claesz⁸¹ (1590-1661), conforme observamos abaixo:



Figura 2. Natureza morta, (CLAESZ, 1633).

Para Genette (2009, p. 105), “A competência do leitor está no fato de conseguir, dentre outros aspectos inerentes ao ato da leitura, identificar e reconhecer [...]”, e isso “Proporciona uma leitura diferente”. Sendo assim, podemos afirmar que o conhecimento prévio do leitor sobre o quadro e o pintor pode, de certa forma, influenciar a leitura através da sensação de reconhecimento.

Nosso último exemplo é aquele intitulado “*Que congruência?*”

80 “No primeiro plano, dentro de um prato de prata, um limão semidescascado e um faca de cabo cinzelado. No fundo, duas ostras fechadas, um brilho na concha [...]. A gama cromática vai do amarelo ao ébano. O fundo é de ouro fosco, um pouco sujo” (BARBERY, 2008, p. 213) (Grifo meu).

81 Disponível em: <<http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1337547>> Acesso em 01 julho 2013.

(BARBERY, 2008, p. 216). Nele, trata-se do maravilhamento que temos diante de certas obras de arte, que seriam atemporais e nos causariam deslumbramento. Por duas vezes na mesma página deste capítulo, o título é repetido. Primeiro: “*Quelle congruence entre un Claesz, un Raphaël⁸², un Rubens⁸³ et un Hopper⁸⁴?*”⁸⁵ (BARBERY, 2006, p. 251 – grifo meu). Apesar da diversidade dos temas, dos suportes e das técnicas “[...] [as obras] *ont la même forme sublime que nous cherchons em toute production artistique*”⁸⁶ (BARBERY, 2006, p. 251 – grifo meu). Mais adiante, essa questão é reiterada literalmente:

[...] *Quelle congruence entre un Claesz, un Raphaël, un Rubens et un Hopper? L'oeil y trouve sans avoir à la chercher une forme qui déclenche la sensation de l'adéquation, parce qu'elle apparaît à chacun comme l'essence même du Beau, sans variations ni réserve, sans contexte ni effort*⁸⁷ (BARBERY, 2006, p. 252).

Podemos dizer que, neste caso, o intertexto funciona como uma porta de entrada, constituindo a ponte entre um dentro e um fora, estabelecendo os acessos ao interior do texto, cuja expectativa é provocar estranhamentos, descobertas e identificação.

82 Rafael Sanzio (1483-1520) foi um pintor italiano célebre por seus afrescos no período renascentista. Disponível em:

<<http://www.infoescola.com/biografias/rafael-sanzio/>>. Acesso em: 07 abril 2013.

83 Peter Paul Rubens (1577-1640) foi pintor flamenco pertencente ao período barroco. Disponível em: <<http://www.peterpaulrubens.org/>>. Acesso em: 11 maio 2013.

84 Edward Hopper (1882-1967) foi um artista plástico, ilustrador e pintor americano. Disponível em: <<http://www.edwardhopper.net>>. Acesso em: 03 maio 2013.

85 “Que congruência entre um Claesz, um Rafael, um Rubens e um Hopper?” (BARBERY, 2008, p. 216).

86 “[...] [as obras] possuem a mesma forma sublime que procuramos em toda produção artística” (BARBERY, 2008, p. 217).

87 “Que congruência entre um Claesz, um Rafael, um Rubens e um Hopper? O olhar encontra aí, sem ter de procurar, uma forma que desencadeia a sensação de adequação, porque ela aparece para cada um como a própria essência do Belo, sem variações nem reserva, sem contexto nem esforço” (BARBERY, 2008, p. 217 - grifo meu).

1.4 A MORTE EM *L'ÉLÉGANCE DU HÉRISSON* E *LE HÉRISSON*

Ao começar a leitura de *L'élégance du hérisson*, uma informação valiosa que o leitor possui é sobre o pretenso planejamento de suicídio de Paloma. O mesmo se passa com o espectador de *Le hérisson*, que começa com este anúncio. Ao longo das obras, várias “maneiras” de morrer são evocadas pela personagem, que diariamente rouba calmantes de sua mãe, para assim ter a quantidade ideal para uma morte “letal”:

*Depuis un an, tous les mois je prends un somnifère dans la boîte sur le chevet de maman. Elle en consomme tellement que, de toute façon, elle ne s'apercevrait même pas si j'en prenais un tous les jours*⁸⁸ (BARBERY, 2006, p. 24).

A partir do trecho de *Anna Karenina* proferido por Renée e Kakuro, do nome do gato da *concierge* e, mais tarde, do presente ofertado por Kakuro quando ele descobre a predileção de Renée, *L'élégance du hérisson* como *Le hérisson*, estabelecem diálogos com outros textos literários. As passagens mencionadas compõe tanto a obra literária quando a obra fílmica.

Cabe mencionar que, uma das semelhanças entre, por um lado, o romance *Anna Karenina* e, por outro, o romance *L'élégance du hérisson* (e o filme *Le hérisson*) refere-se ao fato de que, entre os diversos temas abordados na obra de Muriel Barbery, um dos principais é a morte. No texto de Tolstoi, trata-se da morte da protagonista e de um personagem secundário, um trabalhador atropelado na estação de trem. Nas obras de Barbery e Achache, além do personagem secundário Pierre Arthens, Renée morre acidentalmente atropelada ao ajudar um morador de rua. Já Anna Karenina se suicida após trair o marido com o conde de Vronsky. Ela morre atropelada por um trem e, no caso da *concierge*, por um carro. Ambas desafiam as convenções sociais, no entanto, Anna morre na “quedra”, ou seja, quando já não via sentido na vida, e Renée morre no “topo”, no auge de sua transformação.

Paloma, que planeja seu suicídio, reflete sobre a morte no Pensamento profundo de número 1:

L'important, ce n'est pas de mourir ni à quel âge on

88 “Há um ano, todo mês pego um calmante na caixa que mamãe guarda na mesa de cabeceira. Ela consome tantos que, de qualquer forma, nem perceberia se eu pegasse um todo dia” (BARBERY, 2008, p. 23).

meurt, c'est ce qu'on est en train de faire au moment où on meurt. Dans Taniguchi⁸⁹, les héros meurent en escaladant l'Everest⁹⁰ (BARBERY, 2006, p. 23).

O que ambas personagens faziam no momento da morte? Renée passou por uma transformação física e reata com o seu lado feminino após conhecer Kakuro Ozu e de acordo com Paloma, “estava pronta para amar”. Já Anna, deixa o marido e o filho para ficar com o conde, símbolo de um amor que nasceu e cresceu fora das convenções sociais, e por estas foi destruído.

O que a morte representa para Paloma? Como foi construída a ideia de suicídio com a qual nos deparamos ao ler o livro ou assistir ao filme? Apesar de Paloma pertencer à cultura ocidental, a cultura oriental faz parte de seu cotidiano. Ela está entre ambas, que a influenciam no modo de lidar com a morte:

Les adultes ont avec la morte un rapport hystérique, ça prend des proportions énormes, on en fait tout un plat alors que c'est pourtant l'événement le plus banal au monde⁹¹ (BARBERY, 2006, p. 22).

A admiração de Paloma pelo Japão a leva a evocar a morte ritualística:

Le 16 juin, je me suicide. Mais pas le seppuku⁹². Ce serait plein de sens et de beauté mais ... eh bien ... je

89 Jiro Taniguchi é um autor de mangás nascido em 1947 em Tottori no Japão. Taniguchi desenvolveu um estilo muito pessoal de escrever mangá. Ele se foca na sociedade e cultura japonesas, com uma análise de seus costumes e hábitos. Disponível em: <<http://www.bedetheque.com/auteur-233-BD-Taniguchi-Jiro.html>> Acesso em 25 abril 2013.

90 “O importante não é morrer nem em que idade se morre, é o que se está fazendo no momento em que se morre. Em Taniguchi, os heróis morrem escalando o Everest” (BARBERY, 2008, p. 24).

91 “Os adultos possuem uma relação histérica com a morte, que toma proporções enormes, eles fazem um escarcéu, quando na verdade, é o acontecimento mais banal do mundo”. (BARBERY, 2006, p. 22).

92 *Seppuku* é o termo formal para o ritual suicida chamado popularmente de *harakiri* que significa literalmente “cortar a barriga” e era cometido por guerreiros samurais caso a honra da família fosse perdida. Disponível em: <<http://www.bugei.com.br/artigos/index.asp?show=artigo&id=83>> Acesso em: 10 abril 2013.

*n'ai pas du tout envie de souffrir. En fait, je déteste souffrir; je trouve que quand on prend la décision de mourir, justement parce qu'on considère qu'elle entre dans l'ordre des choses, il faut faire ça en douceur*⁹³
(BARBERY, 2006, p. 23).

Para os japoneses, a morte é a aceitação de algo inevitável. No Japão há predominantemente duas religiões: o Xintoísmo e o Budismo⁹⁴. Como parte dos eventos de passagem, existem rituais religiosos onde as pessoas vivas são encorajadas a manter contato com os mortos. Altares dedicados aos ancestrais, oferta de comida aos entes falecidos e visitas a santuários e templos são representações e práticas que ajudam a lidar com a perda naquela cultura. No Japão, o dia dos mortos é celebrado de maneira diferente do Ocidente. A festa budista *O-bon* acontece todo dia 15 de julho e durante a data é permitido aos mortos visitar os familiares. São acesas lanternas que servem de guia aos bons espíritos e danças fúnebres são realizadas para afastar os maus espíritos.

No livro, embora Paloma não queira praticar o *seppuku*, ela faz comentários sobre o ritual japonês. Já no filme, a metáfora é feita a partir de uma encenação da jovem em caráter de representação da imagem, sem palavras, conforme observamos abaixo:

93 “Dia 16 de junho eu me suicidei. Mas não praticando o *seppuku*. Seria algo muito significativo e cheio de beleza, mas... pois é... não tenho a menor vontade de sofrer. Na verdade, detestaria sofrer; acho que, quando se toma a decisão de morrer, justamente porque se considera que ela faz parte da ordem natural das coisas, é preciso fazer tudo suavemente” (BARBERY, 2006, p. 23).

94 A respeito das quatro linhas filosóficas orientais, ver referência “*Dictionnaire de la sagesse orientale*” (1989, p. IV). Sobre o Budismo, consultar também BORGES, Jorge Luis; JURADO, Alicia. *Qu'est-ce que le bouddhisme?* Tradução Françoise Marie Rosset. Paris: Gallimard, 1979.



Figura 3. Cena do filme *Le hérisson* (2010, 1h04min. 45s.)

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

O *seppuku* pretende mostrar a pureza de caráter de quem o pratica, mas é um rito doloroso, e a adolescente não quer de forma alguma sofrer fisicamente. Para Paloma

*Mon côté japonais penche évidemment pour le seppuku. Quando je dis mon côté japonais, je veux dire: mon amour pour le Japon. [...] Mourir, ça doit être un délicat passage, une glissade ouatée vers le repos. Il y a des gens qui se suicident en se jetant par la fenêtre du quatrième étage ou bien en avalant de la Javel ou encore en se pendant. [...] À quoi ça sert mourir si ce n'est à ne pas souffrir*⁹⁵? (BARBERY, 2006, p. 23).

A suavidade que a jovem procura é justamente o oposto da morte brusca de Renée no fim da história sobre a qual Paloma diz:

“[...] Pour la première fois, j'ai eu mal, tellement mal. Un coup de poing dans le ventre [...] Une douleur

95 “Meu lado japonês se inclina, evidentemente, para o seppuku. Quando digo meu lado japonês, quero dizer: meu amor pelo Japão. [...] Morrer deve ser uma delicada passagem, um escorregão acolchoado para o repouso. Tem gente que se suicida atirando-se pela janela do quarto andar ou então, engolindo água sanitária ou então se enforcando. [...] De que adianta morrer se não for para não sofrer?” (BARBERY, 2006, p. 23).

*physique insoutenable*⁹⁶”. *Quand quelqu'un qu'on aime meurt [...] on ressent ce que ça veut dire et ça fait très très très mal. C'est comme un feu d'artifice qui s'éteint d'un coup et tout devient noir*⁹⁷” (BARBERY, 2006, p. 407).

A nosso ver, o plano de morte de Paloma nada mais é que um rito de passagem. A morte simbólica é o um percurso iniciático, um processo de ruptura: da infância para adolescência, mas também representa o fato de deixar de ser quem ela era para tornar-se outra pessoa, sair do isolamento e entrar em contato com o que Todorov chama de “Outro”. No caso da adolescente, o que acontece, na verdade, é uma espécie de “morte emblemática” resultante das mudanças no comportamento de Paloma, o que se reflete no amadurecimento da personagem:

Initier, c'est une certaine façon de faire mourir, provoquer la mort. Mais la mort est considérée comme une sortie, le franchissement d'une porte donnant accès ailleurs. A la sortie succède une entrée. Initier, c'est introduire (CHEVALIER, 1989, p. 521-522).

Além da atuação dos hormônios em seu corpo, moldando-o e conferindo-lhe os primeiros traços de mulher, muitas mudanças ao seu redor lhe impõe um enigma fundamental: “Quem sou eu”? “Sou criança ou mulher”? Seria este o motivo responsável pela mobilização da garota para investigar, interrogar e registrar, através de seus diários e de suas filmagens, o cotidiano dos adultos ao seu redor?

Planejando a morte ao completar 12 anos no filme e 13 no livro, ela decide deixar a criança que ela foi um dia morrer simbolicamente, ou seja, decide se desligar da infância e se aproximar do cotidiano dos adultos, que ela olha com interesse através das lentes de sua câmera. A identidade de Paloma está em plena transformação. No entanto, a ideia final que a adolescente tem sobre a morte vai ao encontro da ideia de Schopenhauer que afirma em *Metafísica do amor, metafísica da morte* que:

96 “Pela primeira vez, senti dor, tanta dor. Um soco no estômago [...] uma dor física insuportável” (BARBERY, 2008, p. 348 - grifo meu).

97 “Quando morre alguém de que gostamos [...] sentimos o que isso significa e que dói muito, muito, muito. É como um fogo de artifício que se apaga de repente e tudo fica negro” (BARBERY, 2008, p. 349).

O homem, com sua consciência, a cada hora se aproxima mais de sua morte, e isso torna a vida por vezes árdua até para aquele que ainda não reconheceu no todo da vida mesma esse caráter de permanente destruição” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 75).

Pensando desta maneira, não é por acaso o fascínio da garota pelo peixe no aquário que morre e depois ressuscita na casa de René. Ela percebe que tanto o peixe quanto ela estão na mesma situação: enquanto ele fica enclausurado e protegido no aquário, ela se esconde ou fica confinada em seu quarto. Sua atitude de tirar o peixe do conforto, jogando-o na privada, parece-nos uma primeira tentativa de sair da posição passiva, fazendo com o peixe o que ela espera que alguém faça com ela: tirá-la para fora do quarto, para fora da casa dos pais. Mas para ter êxito neste movimento de separação e mudança é necessário deixar o passado – neste caso, a infância – e “morrer”.

1.5 O PARATEXTO EM *L'ÉLÉGANCE DU HÉRISSEON*, *A ELEGÂNCIA DO OURIÇO* E *LE HÉRISSEON*

Nesta parte do trabalho, analisaremos os paratextos de *L'élégance du hérisson*, na sua tradução brasileira *A elegância do ouriço* e *Le hérisson*, através das capas dos livros das edições francesas e brasileira, da capa do DVD e do cartaz do filme. Para tanto, utilizaremos as ideias desenvolvidas por Gérard Genette em *Paratextos Editoriais* (2009). Para Genette (2009, p. 9), paratexto é “Aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” e pode englobar o título, subtítulos, prefácio, posfácio, notas, epígrafes, ilustrações, além de outros sinais que mantenham relação com o texto que acompanham fisicamente.

O paratexto é um mediador entre o texto em si e o leitor, podendo influenciar a leitura e a recepção da obra. Genette propõe duas categorias de paratexto. A primeira categoria é o epitexto (GENETTE, 2009, p. 10), também situado fisicamente em torno do texto. Ele é dividido em elementos “públicos”, tais como os suportes mediáticos, as entrevistas com o autor, debates, resenhas e “privados”, como correspondências e diários que, com o passar do tempo, podem integrar a obra em forma de prefácio ou notas de rodapé⁹⁸.

98 Ao longo deste trabalho, utilizo o epitexto público, mais precisamente entrevistas de Mona Achache.

A segunda categoria é o peritexto (GENETTE, 2009, p. 10), que é a continuidade da obra e circunda o texto dentro do próprio espaço do mesmo: nome do autor, títulos, intertítulos mas também as indicações da coleção, capa, ilustração, crítica da imprensa, entre outros. A capa de um livro ou de um DVD é o paratexto mais visível. Nela, além de fotografias ou imagens, pode-se encontrar outras informações como: “do mesmo autor de tal obra”, “sucesso em vendas na França”, “*best seller*”, “traduzido para mais de tantas línguas”, entre outras.

Como se trata de paratexto editorial, supomos que estes dados são propositais, de modo a influenciar diretamente o leitor. Genette (2009, p. 11) propõe algumas perguntas, a fim de levantar informações em torno do paratexto: onde?, quando?, como?, de quem?, para quem?, para o quê?. Estes questionamentos, como sabemos, possuem ligação com a estrutura física que envolve o livro, que desperta e evoca os sentidos do leitor.

O paratexto estabelece um pacto entre a obra e o leitor, pois, ao escolher ou adquirir um livro previamente não conhecido pelo seu conteúdo, buscamos informações a partir de elementos como a capa, contracapa, informações do autor, entre outros, que cooperam para o prolongamento da obra, a partir do que a envolve, assegurando sua relação de “forma estratégica” com o público leitor (GENETTE, 2009, p. 15), ou seja, através de informações sobre a obra, o leitor cria um vínculo de reconhecimento com o livro.

Para isso, o paratexto é adaptável e recontextualizável de acordo com o país e sua cultura, envolvendo decisões no momento da aquisição dos direitos autorais do livro e de sua tradução: “Se o texto propriamente dito é de responsabilidade exclusiva do seu autor, o mesmo não se passa com o paratexto que depende, também, em alguns casos, unicamente do editor” (GENETTE, 2009, p. 16).

O romance pode conter um título ou subtítulo que evoque uma relação direta entre cada um de seus subcapítulos, com um episódio e seu conteúdo, como é no caso de *L'élégance du hérisson*, no qual os subtítulos fazem referência ao conteúdo do capítulo. Para exemplificar, utilizaremos três títulos de capítulos. Estes, estão associados com o conteúdo do capítulo, quer dizer, além de estarem repetidos ao longo da escrita, é possível compreender o uso do título a partir da leitura do capítulo e vice-versa.

A obra *L'élégance du hérisson* teve duas edições. A primeira, de 2006, foi lançada pela editora Gallimard e, no mesmo ano, o romance ganhou a versão de bolso, atestando seu sucesso de vendas, pela coleção Folio. No Brasil, o livro foi publicado em 2008, pela editora Companhia das Letras. A seguir, reproduzimos as capas das duas edições.

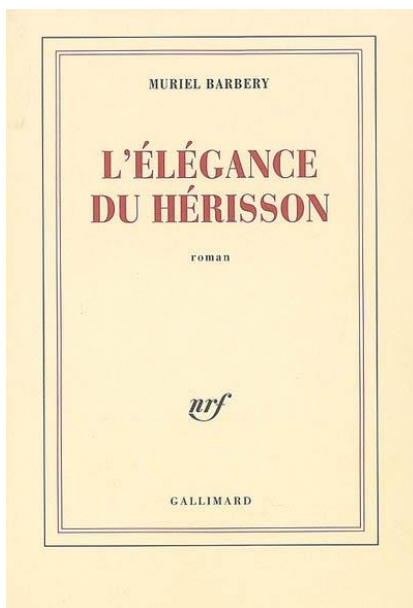


Figura 4. Capa *L'élégance du hérisson* (Gallimard, 2006)

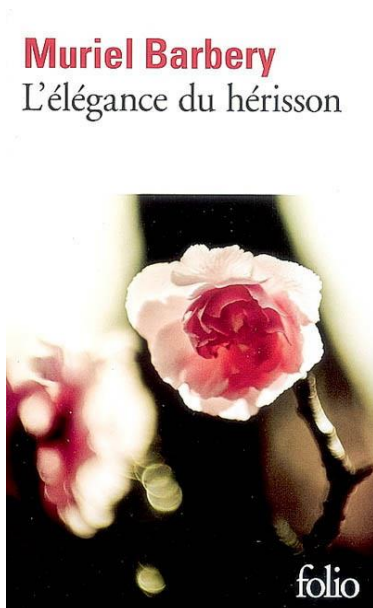


Figura 5. Capa *L'élégance du hérisson* (Folio, 2006)

A primeira capa, é uma capa “padrão” da Editora Gallimard que, por ser uma editora de renome internacional, por si só já vende muitos exemplares. Nela, observamos que o nome da autora está num tamanho de fonte menor e que a atenção é chamada para o título, em vermelho. Abaixo do título, figuram o gênero textual “roman” e o nome da editora. Já na segunda capa, da edição de bolso da Folio, o nome de Muriel Barbery está em vermelho e numa fonte maior e diferente da do título. Diferentemente da primeira edição, esta possui uma imagem. São duas flores: num primeiro plano, uma está focada e a outra, não. O realizador da foto é o marido de Muriel, o fotógrafo Stéphane Barbery⁹⁹.

É curioso notar que a imagem da segunda capa são camélias¹⁰⁰, flor que pode durar vários dias depois de colhida, mas que, se tocada por mão humana, fica coberta por manchas escuras. No Oriente, especialmente no Japão, de onde é originária e onde pés de camélias são plantados em certos templos, a flor representa a feminilidade, a plenitude e a elegância, remetendo metaforicamente para Renée, que passou por uma transformação física, recuperou sua feminilidade e, como consequência, recuperou sua elegância. Além disso, uma alusão a esta flor é feita no segundo capítulo de *L'élégance du hérisson*, nomeado “Camélias” (BARBERY, 2008, p. 27), fragmento do livro de que Renée é, na maior parte, narradora e que trata, em geral, sobre outros personagens.

Já no capítulo “Paloma”, há um subcapítulo intitulado “Minhas camélias” (BARBERY, 2008, p. 339). No final do livro, última “escrita” atribuída a Renée, nesse subcapítulo, Renée está morrendo e presta uma homenagem a pessoas importantes no decorrer de sua vida. É o momento em que a *concierge* é atropelada pela camionete da lavanderia e começa a lembrar-se das pessoas que ama: “[...] *Devant mes yeux grands ouverts qui ne voient plus rien de ce monde défilent des visages aimés et, pour chacun d'eux, j'ai une pensée déchirante*”¹⁰¹ (BARBERY, 2006, p. 398). Então, Renée começa a falar um pouco sobre estes rostos e sobre o focinho de seu

99 Imagens disponíveis em: <<http://www.flickr.com/photos/barbery/>> Acesso em 03 maio 2013.

100 A camélia na literatura remete evidentemente ao romance *La dame aux camélias* (1848) de Alexandre Dumas Filho (1824 - 1895). A obra conta a história de uma cortesã, Margarita Gautier, e do estudante de direito Armando Duval apesar do preconceito social e da intolerância da família do jovem, eles tentarão viver sua história de amor.

101 “[...] diante de meus olhos arregalados que não veem mais nada deste mundo, desfilam os rostos amados e, para cada um deles, um pensamento dilacerante” (BARBERY, 2008, p. 340).

gato, Leon; da imagem de Manoela, sua melhor amiga; de Kakuro, seu amor, e de Paloma, a quem ela considera como uma filha. Ela os chama carinhosamente de “minhas camélias”, metáfora da beleza efêmera, utilizada para denominar as pessoas significativas para ela e que, passaram por sua vida de forma breve, porém marcante.

Exemplificamos com o trecho no qual a personagem Renée se refere a Kakuro: “[...] *Kakuro, cher Kakuro, qui m'avez fait croire à la possibilité d'un camélia*¹⁰²” (BARBERY, 2006, p. 401). Ou seja, ele a fez crer que poderia ser uma pessoa diferente, já que a flor simboliza a vida florescente e a juventude, representando a concretização de oportunidades; tudo aquilo que Renée não teve durante boa parte de sua vida. Em outras passagens, a camélia também é mencionada, sempre associada ao belo e ao temporário, como no subcapítulo “*Uma selvagem muito civilizada*” (BARBERY, 2006, p. 281), em que Renée conversa com Kakuro sobre o filme “*As irmãs Munekata*¹⁰³” (1950):

- *Oh, j'ai vu ce film il y a très longtemps mais je ne m'en souviens pas très bien.*

- *Vous ne vous souvenez pas du camélia sur la mousse du temple ? Dis-je*¹⁰⁴ (BARBERY, 2006, p. 286-287).

Eles falam das camélias sobre o musgo, algo muito *wabi*¹⁰⁵, estética japonesa em que o requinte é mascarado de rusticidade.

Diante do exposto, percebemos o quanto a capa do livro de bolso é muito significativa por fazer referência às flores presentes na obra literária, além de estampar a imagem realizada pelo fotógrafo e esposo da autora, Stéphane Barbery.

Como no livro de bolso (BARBERY, 2006b)¹⁰⁶ não existem abas,

102 “[...] *Kakuro, querido Kakuro, que me fez crer na possibilidade de uma camélia...[...]*” (BARBERY, 2008, p. 343).

103 *THE MUNEKATA SISTERS*. Direção de Yasujiro Ozu. Japão: *Shintoho Film Distribution*, 1950. DVD (116 min.): mono, preto e branco.

104 “- Ah, vi esse filme há muito tempo, mas não me lembro muito bem.

Não se lembra da camélia sobre o musgo do tempo?, digo” (BARBERY, 2008, p. 245).

105 Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>> Acesso em 20 maio 2013.

106 Esse tipo de livro possui um formato pequeno, formulado para uma leitura prática e para barateamento do seu custo, devido ao tamanho reduzido. O papel possui outra qualidade, normalmente sendo impresso em brochura. A editora Gallimard possui duas linhas de livros de bolso, a “*La Blanche*” e a “*Folio*”.

analisaremos apenas a contracapa dessa segunda edição francesa do livro onde na qual não há referências ao sucesso de vendas de *L'élégance du hérisson*, mas há a inserção de trechos do livro de forma direta. Nesta, há um excerto do romance, em que Renée se descreve:

*Je m'appelle Renée, j'ai cinquante-quatre ans e je suis la concierge du 7 rue de Grenelle, un immeuble bourgeois. Je suis veuve, petite, laide, grassouillette, j'ai des oignons aux pieds et, à em croire certains matins auto-incommodants, une haleine de mammouth. [...] je suis plus lettrée que tous ces riches suffisants*¹⁰⁷.

Seguido de um segundo trecho, em que Paloma se apresenta:

*Je m'appelle Paloma, j'ai douze ans, j'habite au 7 rue de Grenelle dans un appartement de riches. Mais depuis très longtemps, je sais que la destination finale, c'est le bocal à poisson, la vacuité et l'ineptie de l'existence adulte. [...] C'est pour ça que j'ai pris ma décision: à la fin de cette année scolaire, le jour de mës treize ans, je me suiciderai*¹⁰⁸.

No que diz respeito à apresentação da autora, esta é sucinta. Na quarta página do livro, lê-se: “*Muriel Barberty est née 1969. L'élégance du hérisson est son deuxième roman, après Une gourmandise, paru en 2000*”¹⁰⁹. Como *L'élégance du hérisson* já tinha sido sucesso de vendas com

Disponível em: <<http://www.gallimard.fr/ecoutezlire/folio.htm>> e <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/noticias/gd140405a.htm>>
Acesso em: 04 abril 2013.

107 “Eu me chamado Renée, tenho cinquenta e quatro anos e sou a zeladora do número 7 da Rue de Grenelle, num imóvel de luxo. Sou viúva, pequena, feia, gordinha, tenho calos nos pés e, em certas manhãs auto-incômodas, um hálito de mamute. [...] eu sou muito mais letrada que todos estes ricos” (BARBERY, 2006b, p. 15-20).

108 “Eu me chamo Paloma, tenho doze anos, moro no número 7 da Rue de Grenelle num apartamento de gente rica. Há muito tempo, eu sei que o destino final é o aquário dos peixes, a vacuidade e a inépcia da vida adulta. [...] É por isso que tomei minha decisão: no fim do ano escolar, no dia em que eu completar treze anos, eu me suicidarei” (BARBERY, 2006b, p. 20).

109 “Muriel Barberty nasceu em 1969. *L'élégance du hérisson* é seu segundo romance, depois de *Une gourmandise* publicado em 2000” (Tradução minha).

a edição de capa clássica da Gallimard, não foi necessário falar mais acerca de Barbery, porque, o público francês já a conhecia. Para o público brasileiro, foi necessário uma descrição mais detalhada da autora, como veremos a seguir.

1.5.1 A capa, contracapa e orelhas de *A elegância do ouriço*

A tradução *A elegância do ouriço* ganhou uma capa bastante diferente no Brasil, conforme visualizamos abaixo:

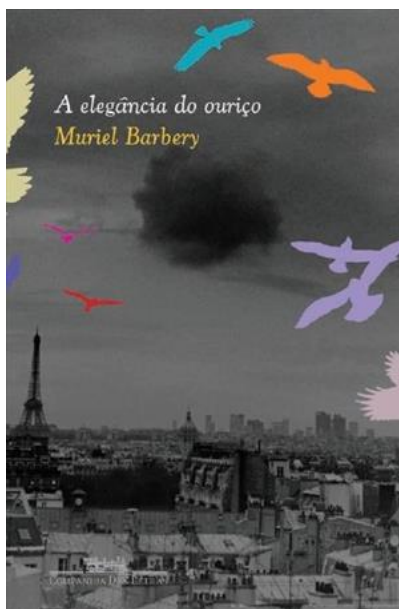


Figura 6.Capa do livro *A elegância do ouriço* (Companhia das Letras)

Nesta capa, identificamos uma foto em preto e branco de Paris, tendo ao lado esquerdo a imagem da Torre Eiffel¹¹⁰ e algumas aves coloridas sobrevoando. Monumento conhecido mundialmente e associado à cidade Luz, a Torre tornou-se um símbolo notório deste país juntamente com o Arco do Triunfo e, indubitavelmente, é uma das primeiras imagens que nos vêm à mente quando pensamos na França. O paradoxo é que o local de “permanência” dos personagens é o prédio na *Rue de Grenelle*, 7,

¹¹⁰ Inaugurado em 1889 e recebe este nome por causa de seu projetista, o engenheiro Gustave Eiffel.

localizada entre o sexto e sétimo *arrondissements*. Apenas em raros momentos, a ação da narrativa se passa fora do prédio de luxo, ou seja, nas ruas de Paris.

A capa, o revestimento de um livro, apresenta informações visuais que podem instigar o leitor brasileiro a adquirir o livro. Quanto ao título e o nome da autora, ambos têm a mesma configuração e tamanho de letra, apesar de que “Muriel Barbery” está em evidência por conta da cor amarela, que se destaca mais no fundo cinza. Além disso, o nome da editora figura abaixo, ao lado esquerdo. Contrariamente à edição francesa, cuja capa possui uma foto de autoria do esposo de Muriel Barbery, a capa da edição brasileira foi feita pelo capista e ilustrador Kiko Farkas¹¹¹.

Entendemos o paratexto editorial como um conceito adaptável segundo um país e cultura. Esses aspectos são identificados em *A elegância do ouriço*, já que as informações presentes nas abas do livro são mais completas, pois, além de trazer um resumo da obra, os personagens são apresentados ao leitor, fazendo com que a leitura destas abas indique do que tratará a obra. Dividido em quatro parágrafos, o texto das abas laterais contextualiza onde se passa a história: “[...] número 7 da *Rue de Grenelle* [...] prédio luxuoso no coração de Paris são de gente rica e tradicional, cheia de decoros e não-me-toques”.

Mais abaixo, a personagem Renée é definida como uma “muralha de silêncio elegante”, “a zeladora ranzinza que parece se esforçar por parecer ainda mais zeladora e ranzinza aos olhos dos patrões”, e menciona com “inquietação intelectual e gosto refinado”. Tais informações são, certamente, fator-chave para aguçar a curiosidade do leitor, levando-o a se perguntar sobre que tipo de zeladora teria tais características.

Mais adiante, no terceiro parágrafo do texto de orelha, ou franjas do texto, é nos dito que “a voz de Renée alterna-se com as revelações de uma jovem dissidente: Paloma Josse, doze anos, [...] que toma uma decisão radical: ou encontra um sentido para a vida, ou comete suicídio no dia do seu aniversário de treze anos” (grifo meu), pois “[...] a tarefa é árdua e para cumpri-la, [...] a jovem começa a manter duas séries de anotações”. Mesmo lendo apenas estas franjas do texto, temos uma noção geral do conteúdo do livro. Para concluir, no quarto parágrafo, fala-se acerca da aproximação entre Renée e Paloma e menciona-se “a figura inesquecível e redentora de Kakuro Ozu, novo morador do prédio”. É inevitável notar que o leitor é estimulado a desvendar como se sucederão tais fatos, como será o encontro

¹¹¹ Kiko trabalha em parceria com a editora Companhia das Letras desde 2007. Junto com a editora, realizou diversas capas de livros, dentre elas, *A morte do Gourmet* (2009).

improvável destes três personagens e como se desenrolará a história.

Findando as informações de orelha da tradução brasileira, a autora nos é apresentada com indicações como data de nascimento, formação acadêmica e profissional. Seu livro anterior. Na contracapa, é evocado o sucesso de vendas de *L'élégance du hérisson* como “Uma das grandes sensações literárias de 2006 na França”.

Para Genette (GENETTE, 2009, p. 11), o leitor, tendo conhecimento dos elementos paratextuais, é o paratexto que “auxilia” a obra. Quer dizer, antes mesmo de ler o livro, é feito um “pacto” entre leitor e livro, pacto este proporcionado pelo paratexto.

Pelo simples fato de existir, o paratexto confere um outro significado à obra através de elementos pré-textuais ou pós-textuais, como comentários da obra, exposição mediática, indicações a prêmios, número de vendagem, etc. Ainda para Genette (GENETTE, 2009, p. 8), [o paratexto de um livro] “É um lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público”.

1.5.2 Cartaz e capas do DVD de *Le hérisson*

No cinema, o paratexto também está presente, não somente nos cartazes dos filmes. Além dos pôsteres, pré-estreias, comerciais de TV e o *marketing* em geral, muitas informações estão associadas ao paratexto: a divulgação de um filme, as entrevistas com o diretor e os atores, são aspectos que operam às margens do texto em si.

Para Genette (2009, p. 11), a função do paratexto caracteriza-se por possuir uma força discursiva que pode ser determinada em cada caso específico. Logo, um elemento do paratexto pode comunicar uma simples informação, uma intenção ou mesmo uma interpretação da obra.

Analisaremos o cartaz de *Le hérisson*, da cineasta Mona Achache, reproduzido abaixo e que também é utilizado como capa do DVD do filme:

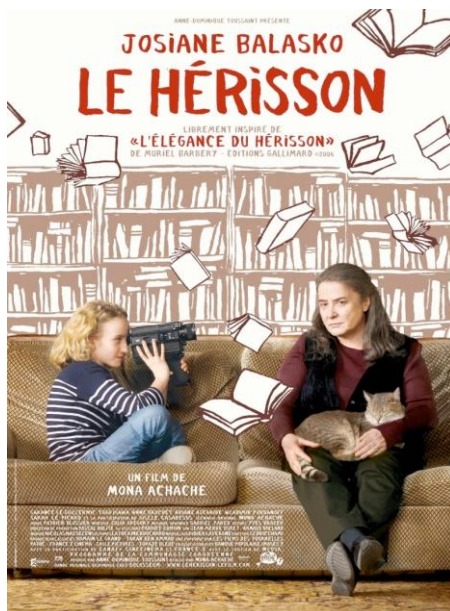


Figura 7.Cartaz do filme *Le hérisson* (Pathé)

Nesta imagem, identificamos Paloma com sua câmera, filmando Renée, e esta, por sua vez, com o gato Leon em seu colo. O espectador nota que, em *Le hérisson*, a adolescente filma, diferentemente do livro, onde que ela escreve os diários. No primeiro plano, percebemos que as duas personagens estão sentadas num sofá e, diante delas, um livro está no ar e, no segundo plano, há o desenho de uma estante repleta de livros, onde muitos deles, estão suspensos no ar.

Notamos que, no cartaz, Renée ainda possui sua aparência inicial, antes de sofrer uma transformação física e cortar os cabelos, o que ocorre tanto no livro quanto no filme e é suscitado por seu encanto por Kakuro.

No filme, ao desenhar, Paloma coloca Renée numa poltrona sentada, posição semelhante à da imagem do cartaz. A diferença é que no desenho na menina, o gato não aparece e a *conciierge* está com os cabelos curtos, conforme mostra a imagem a seguir.



Figura 8. Cena do filme *Le hérisson* (Pathé) (2010, 1h04m40s)

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

O desenho se torna animado, porque os livros voam, Renée se move e uma porta se fecha. É um filme dentro de outro. Em outras cenas de *Le hérisson*, Leon aparece junto com a *conciERGE*.

Quanto ao título do filme, ele está numa fonte maior e escrito em vermelho. Abaixo, o nome da atriz Josiane Balasko, também em vermelho, mas apresentado numa fonte menor. Depois do título, aparece a seguinte informação: “Livrement inspirado em *L’élégance du hérisson* de Muriel Barbery – Éditions Gallimard”. Aqui, identificamos o intertexto através da alusão ao romance em que o filme foi inspirado. O paratexto informa ao público – possível leitor do romance – que se trata de uma obra inspirada noutra, relacionando assim de forma manifesta o filme com o livro, um *best seller* (GENETTE, 2009, p. 7).

Por fim, escrito em branco, de forma mais discreta, aparece o nome da diretora “Um filme de Mona Achache”. Tal descrição pode ser associada a muitos fatores: trata-se do primeiro longa-metragem da diretora, a atriz Josiane Balasko é muito célebre na França e é relevante que ela tenha destaque no cartaz, dentro de uma estratégia para “vender” o filme.

Ainda quanto ao verso do DVD do filme *Le hérisson*, este é rico em informações e imagens¹¹². As imagens funcionam como apoio ao texto verbal. Para Genette (1997, p. 427), são elas que caracterizam a forma de uma obra, um conjunto de significantes dotados de significados ligados ao

112 Como não houve lançamento da obra no Brasil, faremos além da tradução do texto da contracapa a transcrição do mesmo devido ao tamanho da imagem. *LE HÉRISSEON*. Produção de Mona Achache. Paris: *Pathé Distribution*, 2010. DVD (100 min.): son., color.

texto principal. O verso da capa é composto por três imagens retiradas do filme nas quais aparecem os protagonistas, a primeira, de Renée e Kakuro, a segunda, de Paloma e a terceira, novamente de Renée.

Do lado direito, Paloma segura Leon, o gato de Renée, no colo e espia através de uma porta (quando assistimos ao filme, sabemos que se trata da porta da casa do alojamento onde a *conciERGE* mora). Abaixo, no centro, há a imagem de Renée e Kakuro olhando para o outro (quando o casal retorna do restaurante onde foram comemorar o aniversário do japonês). A terceira imagem é de Renée, que olha pelo vidro da porta onde está o horário de “abertura e fechamento” da portaria do prédio.

Além disso, existe o desenho gráfico de um ouriço e de livros abertos. As mesmas imagens que Paloma desenha e que no longa-metragem são postas em movimento, como exemplificamos abaixo:



Figura 9. Cena do filme *Le hérisson* (2010, 38min. 20s.)

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

Assim, o paratexto imagético é também um texto que contribui para o todo da obra, nesse caso, o filme de Achache. Por meio da imagem, obtemos dados sobre a obra fílmica à qual os paratextos se referem.

Passemos agora para o texto escrito que se refere ao filme. Ele é sucinto mas muito informativo, sem no entanto evocar o suicídio de Paloma, dado relevante para o espectador.

Le hérisson est l'histoire d'une rencontre inattendue: celle de Paloma Josse, petite fille de 11 ans, redoutablement intelligente, de Renée Michel, concierge bourrue et solitaire secrètement passionnée de littérature, et de l'énigmatique monsieur Kakuro

*Ozu, nouveau propriétaire de l'immeuble. Alors, quand monsieur Ozu brise les barrières sociales et générationnelles en invitant ces dames pour le thé, leurs trois vies en sont bouleversées et des liens improbables se tissent entre eux, nourries de passions communes et de curiosités de l'autre*¹¹³.

O resumo é rico em adjetivos, de modo a definir os personagens. Paloma é muito inteligente, Renée é pouco amável e apaixonada por literatura, e Kakuro é enigmático. Porém, em nenhum momento é citado o desejo suicida da adolescente. Também não é dito que Renée apesar de “carrancuda”, é uma pessoa refinada. Quem assiste ao filme percebe que Kakuro Ozu é enigmático e a afirmação que ele terá papel fundamente na história é pertinente, pois sem ele não ocorreria o encontro entre Paloma e Renée. Concluímos que a descrição feita na capa do DVD corresponde a como os protagonistas são vistos pelos demais personagens e não necessariamente como eles são verdadeiramente.

Todos esses dados sugerem que se trata de um filme sobretudo tocante no sentido emocional. É evidente que, ao assistirmos ao longa-metragem, notamos que é muito mais irônico que se supunha. Quem lê a contracapa do DVD é “poupado” do assunto “morte”, embora seja este o primeiro assunto abordado no começo do filme, através da fala de Paloma e de seu planejamento suicida. O espectador também não sabe que a “ironia” é que Paloma não morre no final.

Do lado esquerdo das imagens, temos a informação sobre os bônus do filme, que se compõe do *making of* (26 min.), cenas inéditas, entrevista de Josiane Balasko, comentários de áudio de Mona Achache e Anne-Dominique Toussaint e a galeria de fotos.

É interessante ressaltar que os nomes de Josiane Balasko, Mona Achache e Anne-Dominique Toussaint estão destacados em vermelho, enquanto que o restante do texto é escrito em preto.

Depois, temos mais algumas informações sobre o filme:

Une libre adaptation très réussie du best-seller de

113 O ouriço é a história de um encontro inesperado: o de Paloma Josse, menina de 11 anos, indubitavelmente inteligente, de Renée Michel, *concierge* carrancuda e solitária secretamente apaixonada por literatura, e do enigmático senhor Kakuro Ozu, novo proprietário do imóvel. É então que, quando o senhor Ozu quebra as barreiras sociais e geracionais convida Paloma e Renée para um chá, suas três vidas são alteradas e linhas pouco prováveis se tecem entre eles, nutridas de paixões em comum e de curiosidades sobre o outro (Tradução minha).

Muriel Barbery, *L'élégance du hérisson*, marcada pela participação de Josiane Balasko num dos seus papéis mais tocantes. Unindo tudo isso, Mona Achache assina um filme tão engraçado como tenro e emocionante. Um concentrado de emoções¹¹⁴.



Figura 10. Capa do DVD Le Hérisson

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

Outro aspecto que merece ser destacado diz respeito aos adjetivos e substantivos utilizados para descrever o filme como *Touchant*, *inattendu* (e), *touchants*, *tendre*, *émouvant*, *émotions*¹¹⁵. Começemos pelos adjetivos. Segundo o *Le Figaroscope*¹¹⁶, *Le hérisson* é um filme “*Plaisant, astucieux*,

114 Uma livre adaptação bem sucedida do best-seller de Muriel Barbery, *L'élégance du hérisson*, marcada pela participação de Josiane Balasko num dos seus papéis mais tocantes. Unindo tudo isso, Mona Achache assina um filme tão engraçado como tenro e emocionante. Um concentrado de emoções (Tradução minha).

115 Respectivamente tocante, inesperado (a), comovente, tenro/doce, emocionante, emoções (Tradução minha).

116 *Le Figaroscope* é um guia cultural do jornal francês *Le Figaro*. Nesse caderno podemos encontrar os principais eventos culturais como cinema, espetáculos

*ironique, touchant*¹¹⁷”. Essas informações estão em cor vermelha e em letras de fonte maior que as restantes informações.

Para Célia Telles, “O paratexto é composto de um conjunto heterogêneo de práticas e de discursos que reúne, entretanto, uma visão comum, aquela que consiste ao mesmo tempo em informar e em convencer, afirmar e argumentar” (2006, p. 39). É evidente que, uma das funções do paratexto é a de convencer o leitor/espectador a consumir a obra e tais adjetivos funcionam nesse sentido. Além disso, notamos a falta do gênero cinematográfico do filme ou a um grupo de filmes no qual *Le hérisson* possa ser incluído.

Esses “grupos de filmes”, de que fala Christian Metz, é uma informação importante para o leitor:

Por “grupo de filmes” entende-se um vasto texto coletivo, que liga várias fronteiras interfilmicas, significa, por definição, que se supõe um parentesco profundo e global entre esses filmes, uma certa homogeneidade que diz respeito às estruturas gerais de cada filme, e corresponde, portanto, obrigatoriamente, embora possa ser em diferentes graus, a uma certa unidade de impressão, a um “ar familiar” que se refere ao conjunto e que é diretamente notado, em resumo, a uma semelhança no sentido mais comum da palavra (METZ, 1980, p. 153 - grifo meu).

Os adjetivos e sinônimos citados na contracapa do filme cumprem, de certa forma, a função de indicar implicitamente que o gênero cinematográfico ao qual *Le hérisson* pertence é o “drama”. Isso é evidenciado através do conteúdo temático, estilo da capa do DVD, o propósito com a utilização de palavras de teor dramático, através das imagens retiradas do próprio DVD que evidenciam o conteúdo do filme, embora o gênero não apareça na contracapa, como é habitual na maior parte dos filmes para fins de categorização comercial. Portanto, indicar o gênero do filme dizendo que se trata de um drama ou uma comédia, além de uma espécie de paratexto, é uma forma de reconhecimento e estratégia comercial por parte dos produtores para os consumidores.

teatrais e restaurantes de Paris.

117 Agradável, astuto, irônico, tocante (Tradução minha).

2. ADAPTAÇÃO E CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Quando se fala em uma obra literária a partir da qual foi realizada uma obra fílmica, não há um consenso sobre o termo mais apropriado a ser utilizado para designar o processo. No caso de preferirmos o termo tradução, seria necessário que houvesse uma correspondência entre o filme e a forma e o conteúdo do livro. Já a utilização do termo transposição indica uma substituição e supõe que ambos tratem da mesma história.

Baseando-nos nas ideias desenvolvidas por Linda Hutcheon¹¹⁸ em *Uma teoria da adaptação*, atribuímos ao diretor o estatuto de autor: ele cria uma nova obra e, se a forma muda com a adaptação, o conteúdo persiste, não implicando necessariamente uma perda (HUTCHEON, 2011, p. 32). Como um processo de criação, a adaptação envolve uma (re)-interpretação, uma (re)-criação, o que, dependendo da perspectiva, pode ser chamado de apropriação (Hutcheon, p. 29).

2.1 O QUE É ADAPTAR PARA LINDA HUTCHEON

Para Linda Hutcheon (2011, p. 230), o que podemos chamar de adaptação, ou o ato de adaptar, é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser a uma só vez o mesmo e o “Outro”. Assim sendo, o texto literário e o texto fílmico são duas maneiras possíveis de definir e ver uma narrativa.

Ao contrário do plágio ou da paródia, a adaptação normalmente indica sua identidade abertamente, atrelando-se à obra original através de expressões que variam. Muitas vezes, por motivos legais, as obras são publicamente anunciadas como “baseada em” ou “adaptada de”, como no caso do filme *Le hérisson*, cujo anúncio foi escrito da seguinte forma: “*Librement inspiré de 'L'élégance du hérisson' de Muriel Barbery, Éditions Gallimard, 2006*”¹¹⁹.

Hutcheon propõe duas posturas em relação aos espectadores (HUTCHEON, 2011, p. 42). Os primeiros, os “conhecedores”, assistem a

118 Linda Hutcheon nasceu em 1947, no Canadá. É professora titular do Departamento de Literatura comparada da Universidade de Toronto. Atua sobretudo nas áreas de teoria e crítica literária, ópera e Estudos Canadenses. Publicou diversos livros, dentre eles, alguns traduzidos no Brasil: *Teoria e política da ironia* (Editora da UFMG, 2000), *Poética do pós-modernismo* (Imago Editora, 1991) e *Uma teoria da adaptação* (Editora da UFSC, 2011).

119 “Livrement inspirado em “*A elegância do ouriço*” de Muriel Barbery, Edições Gallimard, 2006”, (Tradução minha).

um filme que foi baseado numa obra literária que leram. Enquanto “conhecedor”, ou seja, por conhecer previamente, tem expectativas e exigências que o levam a ver a obra adaptada de maneira específica. Quando se sabe que tal filme é uma adaptação, aqueles que conhecem e apreciam a obra literária tendem a buscar na obra fílmica semelhanças com aquilo que lhes agradou no livro, o que pode criar uma série de expectativas ao espectador. No momento da releitura, ou seja, no momento de assistir à obra fílmica, ele preenche lacunas da nova produção com informações do texto adaptado e compara o livro com o filme e vice-versa. Por outro lado, existem espectadores que nunca leram os romances nos quais os filmes se baseiam. Para Linda Hutcheon, estes seriam um público “desconhecedor” e, para eles, os romances tenderiam a ser produções derivativas e, por consequência, secundárias e baseadas em outra obra.

2.2 O QUE É MONTAGEM PARA CHRISTIAN METZ

Para Christian Metz¹²⁰, a montagem “É a organização combinada das coocorrências sintagmáticas na cadeia fílmica”, quer dizer, a montagem é um processo de ajustar, organizar, unir fragmentos (METZ, 1972, p. 47). No entanto, para se realizar um filme, não basta “unir” as imagens filmadas numa sequência. A montagem como procedimento da linguagem cinematográfica, é, também, a possibilidade de identificação do espectador com o enredo do filme. Para que isso ocorra, é necessário o conhecimento técnico e a sensibilidade quanto à capacidade de fazer filmes. Técnico, porque o montador tem que ter relação com a tecnologia, com as ferramentas e suas funções, para além de conhecer bem a narrativa e a parte estética do filme. Trata-se de um trabalho em conjunto com o diretor do filme, com o diretor de fotografia e com a equipe em geral. No entanto, é o montador que decide sobre o que foi filmado.

A partir da seleção do material bruto, ou seja, de tudo o que foi filmado, seleciona-se o que será aproveitado no filme. Se partirmos deste aspecto de escolha/seleção, podemos dizer que o processo de montagem assemelha-se ao processo de tradução. Evidentemente, aqui não se traduz de uma língua ou linguagem para a outra. Mas o fato de optar por uma determinada cena ou não, nos lembra as escolhas, inclusões e exclusões inerentes ao ato de traduzir. O que se quer mostrar no filme? Como fazer as

120 Nascido em 1931 em Béziers, sul da França, Christian Metz foi um teórico da semiologia do cinema de notoriedade internacional. A partir dos anos 1970, suas obras começaram a ser publicadas no Brasil. O livro que utilizaremos como suporte teórico neste estudo é *Significação do Cinema* (1972).

escolhas do que entra na obra ou do que se exclui?

Partindo dessas escolhas ou seleções dos fragmentos, passa-se à montagem, pois montar é escolher.. Segundo Metz, trata-se “Das diversas formas possíveis de ordenamento, por meio da montagem, do tempo e do espaço interior dos segmentos narrativos” (METZ, 2003, p. 35). A montagem em si possui um papel narrativo, pois é ela que organiza a história para que o espectador possa associar um plano a outro. Essas adequações no momento da montagem são essenciais e, de acordo com Metz, “Uma reprodução cinematográfica bem convincente desencadeia no espectador fenômenos de participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva, que contribuem para fortalecer a impressão de realidade” (METZ, 1972, p. 19-20).

As escolhas, inclusões e supressões características da linguagem cinematográfica na montagem do material filmado também estão presentes no processo de adaptação de uma obra literária. A montagem é uma forma de tradução, pois através de escolhas e seleção de imagem é feito tanto uma obra literária quanto fílmica.

2.3 AS ESCOLHAS DA DIRETORA MONA ACHACHE

Dado o sucesso da obra literária *L'élégance du hérisson*, adaptá-la num formato fílmico é, do ponto de vista autoral, um grande desafio. Para Hutcheon (2011, p. 174), quanto mais popular e apreciado o romance, mais provável o descontentamento do público com a adaptação fílmica, como é o caso de um *best-seller* como o livro *L'élégance du hérisson*, traduzido em 34 línguas no mundo todo e vencedor de diversos prêmios literários. No entanto, esses fatores em torno da recepção, tais como a “perda”, a “substituição”, a “inclusão” de fatos/cenas implicam a tentativa do adaptador em “satisfazer” as expectativas tanto do público conhecedor quanto do desconhecido. Quem adapta deve mostrar a sua própria leitura da obra literária através do objeto imagético.

As escolhas fazem do adaptador um tradutor cuja finalidade é dupla: ao mesmo tempo que ele quer dialogar com outra obra, ele quer criar livremente a sua própria obra. Nessa mesma direção João Manuel Cunha, em *A Lição Aproveitada* (2011), sublinha a função de narrador exercida pelo cineasta:

Mas não há inconveniente algum em considerar o narrador no cinema como sendo o diretor do filme, já que é ele quem decide qual será o encadeamento narrativo, a *découpage*, a montagem específica para

aquela narrativa (CUNHA, 2011, p. 113).

Além da montagem das cenas, uma série de fatores tais como a criação de um roteiro, a escolha dos atores, as locações do filme, o figurino, a trilha sonora, entre outros, entram em jogo para que o filme corresponda ao projeto do autor cinematográfico.

Para Robert Stam, o cinema é “Uma linguagem composta em virtude dos seus diferentes meios de expressão – fotografia sequencial, música, ruído, o cinema herda todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...] - a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décor* da arquitetura e a *performance* do teatro” (2003, p. 61). Tendo em vista a citação acima, é evidente que existe uma mudança ao contar uma história, no caso da literatura e, ao mostrar uma história, no caso do cinema.

Ao ser adaptado para o cinema, o filme *Le hérisson* (2010) propõe uma modificação em relação ao título do romance, com a supressão da palavra “*élégance*”, demarcando-se da obra de Muriel Barbery.

Mona Achache explica um pouco do trabalho como roteirista:

Certains livres sont plus littéraires que d'autres. « L'élégance du hérisson » l'est énormément. Le film (comme le livre), est une alternance permanente entre le point de vue de Paloma et celui de Renée. Il fallait trouver un bon équilibre, ne pas privilégier un personnage plus que l'autre¹²¹ (INTERVIEW, 2012).

Ao ler o romance *L'élégance du hérisson*, cada leitor projetará mentalmente como os personagens são, ou seja, individualmente, cada um terá uma composição física, gestual e estética. Escrevendo o roteiro, Mona Achache já tinha em mente a personificação de Renée, e esta seria a atriz Josiane Balasko:

Parce que j'aime cette comédienne, cette femme et ses engagements. L'idée de travailler sur la découverte d'une féminité perdue, avec une comédienne comme

121 “Alguns livros são mais literários que outros. *L'élégance du hérisson* é enormemente literário. O filme (como o livro), é uma alternância permanente entre o ponto de vista de Paloma e de Renée. Foi preciso encontrar um equilíbrio adequado, não privilegiar um personagem mais que outro” (Tradução minha) Disponível em: <<http://www.alalettre.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 28 abril 2013.

*Josiane Balasko, était une perspective qui me plaisait beaucoup*¹²²” (INTERVIEW, 2012).

Uma, dentre as várias criações de Mona Achache, ocorreu no momento de adaptar os diários “*Les pensées profondes*” e “*Journaux du mouvent du monde*”, escritos pela protagonista Paloma, por outra forma de registro. O que Paloma escreve foi substituído por uma câmera filmadora. Assim como na obra literária Paloma escreve seus registros, na obra fílmica ela os faz através de imagens.

A personagem se desloca, está em constante movimento quando filma os outros personagens e, através da filmadora, mostra o universo ao seu redor. A diretora comenta essa escolha nos seguintes termos:

*Je voulais qu’elle filme sérieusement. [...] C’est une petite fille particulièrement douée. Je voulais qu’on la découvre aussi à travers sa manière de filmer et de dessiner. Que son imaginaire soit visuel*¹²³” (INTERVIEW, 2012).

A informação de que o filme foi “livremente inspirado” no livro, já indica que, como adaptação, será uma obra separada, independente. Os filmes nos mostram aquilo que o diretor pensa e aquilo que ele compreendeu da obra literária.

As mudanças no texto adaptado desafiam as expectativas do público em relação a esta nova obra, realizada pela diretora. A recepção do espectador também é influenciada caso o diretor tenha feito outros filmes de um determinado tipo e este conhecimento intertextual prévio da obra interfira no momento da interpretação da adaptação em outros projetos. É preciso aprender a olhar, mas, mais que isso, é preciso aprender a guiar seu olhar, a decidir aquilo que se vai olhar e simultaneamente a explorar o que não se vê de maneira evidente, logo, o receptor de uma obra se compromete também pelas escolhas que faz.

122 “Porque eu adoro essa comedianta. [...] A ideia de trabalhar sobre a descoberta de uma feminilidade perdida, com uma comedianta como Josiane Balasko, era uma perspectiva que me agradava muito” (Tradução minha).

123 “Eu queria que ela filmasse seriamente. [...] É uma jovem particularmente inteligente. Eu queria que também a descobrissem através de sua maneira de filmar e desenhar. Eu queria que seu imaginário fosse visual” (Tradução minha) Disponível em: <<http://www.alalettire.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 28 abril 2013.

2.3.1 O calendário: o tempo e a voz over em *Le hérisson*

Para Marcel Martin, um filme é feito de várias sequências cuja continuidade lógica e cronológica nem sempre é suficiente para tornar seu encadeamento perfeitamente compreensível ao espectador (MARTIN, 2011, p. 97). A afirmação do autor nos guiará e, assim, nos ajudará a entender a passagem do tempo no filme *Le hérisson*. Ainda segundo Martin, “Um problema particular da adaptação é comum a todas as mídias: a dificuldade de representar ou tematizar o desenvolvimento do tempo” (MARTIN, 2011, p. 103). Como tal desafio foi gerido pela diretora Mona Achache?

O livro *L'élégance du hérisson* é constituído por uma demarcação do tempo. Os personagens de Paloma e Renée contextualizam o leitor acerca dos dias: “*Ça doit se faire avant le 16 juin, parce que le 16 juin, je me suicide*”¹²⁴, (BARBERY, 2006, p. 24). Evidente que não sabemos o ano, no entanto, sabemos o dia e o mês do suicídio, o que gera uma expectativa ao leitor. Mais adiante, na mesma página, Paloma diz:

*Le 16 juin tombe un samedi et le samedi après-midi, Colombe va chez Tibère, maman au yoga, papa à son cercle et moi, je reste là. [...] Je le ferai quand il n'y aura personne*¹²⁵ (BARBERY, 2006, p. 25).

Tais informações estão presentes no Pensamento Profundo número 1. No filme *Le hérisson*, também no começo, a adolescente informa ao espectador que no dia 16 de junho, dali a 165 dias, ela pretende se suicidar. Por isso, sabemos que a decisão foi comunicada em aproximadamente 1 de janeiro.

No longa-metragem, Mona Achache criou uma inserção tradutora através do recurso de um calendário que Paloma desenha e a partir dele, faz a contagem regressiva para a data de 16 de junho, dia de seu aniversário de 13 anos.

124 “Isso tem de acontecer antes do dia 16 de junho, porque no dia 16 de junho eu me suicido” (BARBERY, 2008, p. 23).

125 “Dia 16 de junho cai num sábado, e no sábado à tarde Colombe [a irmã] vai à casa de Tibère, mamãe vai para a ioga, papai para o clube, e eu fico aqui. [...] Farei isso quando não houver ninguém” (BARBERY, 2008, p. 25).



Figura 11. Cena do filme *Le Hérisson* (2010, 35m44s.)

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

O calendário possui 165 espaços quadrados em branco que a menina preenche de acordo com os eventos de seu dia a dia. A diretora do filme explica que:

L'idée du calendrier, sorte de compte à rebours jusqu'à la date de son anniversaire et donc de son suicide, est venue tardivement. Chaque jour, Paloma dessine quelque chose dans une case et, à l'arrivée, cela forme une fresque travaillée où l'on retrouve un peu toutes ses pensées venue assez tardivement. Sans être trop morbide ou explicative, je voulais rendre cette envie de mourir crédible (et visuelle). Pour moi, la mort de Renée à la fin ne pouvait être supportable que si on comprenait qu'elle interrompait le projet de suicide de Paloma¹²⁶.

Na imagem abaixo, vemos que Paloma preenche um dos quadrados

126 “A ideia do calendário aparece como uma contagem regressiva até a data de seu aniversário e de seu suicídio, veio um pouco tarde. Cada dia, Paloma desenha alguma coisa num quadrado e, ao final, isso forma um afresco trabalhado onde encontramos um pouco de todos seus pensamentos. Sem ser demasiado mórbido ou explicativo, eu queria tornar esse desejo de morrer verossímil (e visual). Para mim, a morte de Renée no final não poderia ser suportável a não ser que compreendêssemos que ela [a morte] interrompe o projeto de suicídio de Paloma” (Tradução minha). Disponível em: <<http://www.alalettire.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 18 abril 2013.

do calendário desenhando gotas. A analogia não aparece de forma direta no conteúdo da imagem, mas as gotas na realidade são lágrimas, pois na cena anterior Renée e Paloma tem uma conversa ao fim da qual Renée chora. Para confortá-la, Paloma a abraça. É então que passamos à cena do calendário. Para Martin, através de um símbolo (as gotas) temos uma metáfora onde “Uma segunda significação [que] só aparece através da reflexão: poderíamos dizer que toda imagem *implica* mais do que *explicita*” (p. 102).



Figura 12. Cena do filme *Le Hérisson* (2010, 1h11m55s.)

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

Uma outra forma utilizada para evidenciar a passagem do tempo em *Le hérisson*, é o recurso da voz *over*. Através dela, o que corresponderia a “horas” no livro, se passa em segundos no filme. Também pudera: é preciso escolher e assim resumir/adaptar 350 páginas em 1h35m de filme/imagens. Para Gilles Deleuze, “É também um presente sonoro, a voz do recitante, a “voz *over*”, que constitui um papel essencial” (DELEUZE, 2005, p. 142). Constatamos no filme, ao todo, o registro de dez inserções de “voz”. Quer dizer, em dez momentos, a voz de Paloma se potencializa narrando a cena que acontece ou fatos anteriores.

Constatamos ainda que, muitas das falas dessa voz *over* são trechos ou passagens do livro *L'élégance du hérisson*. Por exemplo, aos 34m50s do filme, Paloma desenha no calendário e a voz da menina narra a cena nos dizendo: “Terça-feira, 5 de junho. Eu me aproximo tranquilamente à data de 16 de junho” (Tradução minha). Depois, aos 39m44s, Paloma brinca com outra menina, a neta de Kakuro Ozu (no filme ela é neta dele, no livro, sobrinha-neta), e é a voz dela, em cena “*over*” que nos conta quem é essa

menina. No livro, o mesmo trecho está na página 209:

*J'ai tenté de l'imaginer avec dix ans de plus, blasée, en bottes montantes avec une cigarette eu bec, et encore dix ans plus tard dans un intérieur aseptisé à attendre le retour de ses enfants en jouant à la bonne mère et épouse japonaise [...] Et moi? Est-ce que mon destin se voit déjà sur mon front? Si je veux mourir, c'est parce que je le crois*¹²⁷. (BARBERY, 2006, p. 243).

Ainda para Deleuze, graças ao recurso da voz, “Em regra geral o presente se põe a flutuar, tomado de incerteza, espalhado no vaivém das personagens, absorvido pelo passado” (DELEUZE, 2005, p. 142). Partindo da afirmação do autor, observamos que, aos 25m30s de *Le hérisson*, a voz em cena é agora a voz da mãe de Paloma. Nela, identificamos passagens anteriores do filme, falas anteriores de Solange Josse que são “repetidas” através da voz de Paloma. O diretor de cinema Jean Châteauevert em sua obra “*Des mots à l'image: la voix over au cinéma*” explica que:

La voix over n'est pas accessible aux personnages du monde visualisé, le discours n'étant accessible qu'à des personnages participant d'un monde enchâssant, voire aux seuls spectateurs. Le discours en voix over pourra être indépendant du monde visualisé, se présenter comme un commentaire à propos de ce monde ou en assurer explicitement la narration (CHÂTEAUVERT, 1996, p. 210).

Com a câmera filmadora em punho, Paloma, que também está em cena, registra através de imagens e voz os outros personagens, o lugar onde mora, o calendário e seus desenhos.

No final do filme, existe uma cena em que Paloma olha através de uma janela (1h26min.15s). Nos dez segundos seguintes há uma mudança de iluminação na cena, que estava clara e depois escurece, como a passagem do tempo ou o decurso do dia para a noite (conforme observamos

127 “Tentei imaginá-la com dez anos a mais, entediada, de botas de cano alto e um cigarro de bico, e ainda com mais outros dez anos, dentro de uma casa asséptica esperando a volta dos filhos, representando a boa mãe e a esposa japonesa [...] E eu? Será que meu destino já se vê na minha testa? Se quero morrer, é porque acho que sim”. (BARBERY, 2008, p. 209).

nas imagens abaixo). O mesmo episódio se passa no livro, mas na obra literária, Paloma diz que as horas se passaram. O recurso utilizado por Achache em seu filme é fazer o tempo passar através desse claro e escuro da cena. Assim, Barbery (d)escreve: “*Depuis, dix heures ont passé. Beaucoup de choses aussi se sont passées dans l'immeuble*”¹²⁸ (BARBERY, 2006, p. 406). Essa continuidade temporal é muito mais rápida quando se trata de imagens. Segundo Marcel Martin

Por sua vez, o *ritmo* nasce da sucessão dos planos conforme suas relações de duração que para o espectador, é a impressão de duração determinada tanto pela duração real – aqui podemos associar as 10 horas que se passaram no livro ou os 10 segundos que se passaram no filme – do plano quanto por seu conteúdo dramático, que se traduz por um choque psicológico” (MARTIN, 2011, p. 161)



Figura 13.Cena do filme *Le Hérisson* (2010, 1h26m38s.)

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

128 “Desde então, dez horas se passaram. Muitas coisas também se passaram no prédio” (BARBERY, 2008, p. 347).



Figura 14. Cena do filme *Le Hérisson* (2010, 1h26m52s.)

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

A ordem das imagens vai fazer com que o espectador perceba essa passagem do tempo, como vemos nas figuras acima, através do contraste do claro e do escuro, o que cria um desenrolar da ação em que se termina essa cena para começar outra.

2.3.2 A música presente no livro e a trilha sonora do filme

Ao realizar a adaptação de um livro para o cinema, o diretor conta com diversos elementos cinematográficos e subcódigos. Entre estes suportes, está a trilha sonora, um recurso de extrema importância para intensificar as imagens e “resolver” os problemas que desafiam o cineasta, por exemplo, no caso da impossibilidade de achar uma solução contando apenas com elementos visuais.

Na obra literária *L'élégance du hérisson*, o diálogo intertextual com a música é flagrante. Diversos títulos de músicas são citados, bem como cantores e até trechos de certas canções. No *Pensamento profundo* número 10, a personagem Paloma afirma:

La musique joue un très grand rôle dans ma vie. [...] Si je mets de la musique le matin, ce n'est pas très original: c'est parce que ça donne le ton de la journée. [...] Je crois que nous pouvons choisir nos humeurs, parce que nous avons une conscience qui a

*plusieurs strates et qu'on a un moyen d'y accéder*¹²⁹
(BARBERY, 2006, p. 190).

Nesse Pensamento, ela cita o ritmo musical *jazz* dizendo que, para relaxar e se distanciar das coisas, ela escuta canções deste ritmo ou então a banda de rock britânica Dire Straits e Glenn Miller, músico de *jazz* nascido nos Estados Unidos em 1904, o que, para uma menina de 12 anos, caracteriza um gosto musical muito peculiar.

Logo adiante, quando a personagem Renée vai jantar na casa do vizinho japonês Kakuro Ozu, ela precisa usar o banheiro. Quando ela dá descarga, o *Confutatis* do *Réquiem* de Mozart começa a tocar. Ozu tenta explicar:

*Oh, je parie que vous avez eu peur! [...] J'aurai dû vous prévenir. C'est une façon japonaise, que ma fille a voulu importer ici. Quand on tire la chasse d'eau, la musique se déclenche, c'est plus... joli, vous voyez*¹³⁰?
(BARBERY, 2006, p. 278).

Numa outra passagem, Renée vai novamente à casa de Ozu:

Je me rends soudain compte qu'il y a de la musique. Ce n'est pas très fort et ça émane de haut-parleurs invisibles qui diffusent le son dans toute la cuisine
(BARBERY, 2006, p. 346).

*Thy hand, lovest soul, darkness shades me,
On thy bosom let me rest.
When I am laid in earth
May my wrongs create
No trouble in thy breast.
Remember me, remember me,
But ah! Forget my fate.*¹³¹

129 “A música tem imenso papel na minha vida. [...] Se ouço música de manhã, não é muito original: é porque isso dá o tom do dia. [...] Acho que podemos escolher nossos humores, porque temos uma consciência com vários estratos e uma maneira de ter acesso a eles”. (BARBERY, 2008, p. 164)

130 “Ah, aposto que a senhora ficou com medo! [...] Eu deveria tê-la avisado. É uma moda japonesa, que minha filha quis importar para cá. Quando se dá a descarga, a música começa, é mais... bonito, sabe?” (BARBERY, 2008, p. 239).

131 “De repente percebo que há música. Não está muito alta e emana de alto-falantes invisíveis que espalham o som por toda a cozinha (BARBERY, 2008, p. 295).

A *concierge* comenta essa canção:

*C'est mort de Didon, dans le Didion et ènée de Purcell*¹³². Si vous voulez mon avis: la plus belle oeuvre de chant au monde. Ce n'est pas seulement beau, c'est sublime et ça tient à l'enchaînement incroyablement dense des sons (BARBERY, 2006, p. 346)¹³³.

Grças a essa intertextualidade de *L'élégance du hérisson* com textos musicais o leitor pode, a partir de seus conhecimentos prévios, identificar, reconhecer e entender a remissão para outras obras, textos ou trechos, principalmente no que diz respeito às músicas, algumas das quais são facilmente identificáveis. Por exemplo, no caso dos cantores MC Solaar¹³⁴ e Eminem¹³⁵. Este é classificado por Renée como “*un prophète des élites modernes*”¹³⁶ (BARBERY, 2006, p. 79).

Dentre as diversas referências musicais presentes no romance, Mona Achache optou por manter no filme apenas o *Confutatis* do *Réquiem* de Mozart. Diferentemente do que se apresenta no livro, onde a música começa quando Renée aperta a descarga, no filme, a música começa a tocar quando ela se senta no vaso sanitário, e tenta, em vão, fazer com a música pare. Aqui, com humor, a canção ameniza a cena densa na qual Renée vai ao encontro de Kakuro. Diversos elementos como o medo deste encontro, da possibilidade do amor, da feminilidade recém-descoberta pela *concierge*

Tua mão, amada alma, me sombreia,/em teu seio deixa que eu descanse./ Quando me ponho na terra/ Que meus erros não causem/Qualquer problema em teu peito./ Lembra de mim, lembra de mim/ Mas, ah! Esqueça meu destino (Tradução minha).

132 Henry Purcell foi um compositor britânico do século XVI. A ópera Dido e Eneias é baseada no livro IV de “Eneida” do poeta romano Publio Virgílio e retrata o amor da rainha de Cartago Dido pelo herói troiano Eneias e retrata seu desespero quando é abandonada por ele. Disponível em: <http://www.lamediatheque.be/travers_sons/op_pur01.htm> Acesso em: 8 abril 2013.

133 “É a morte de Dido, em Dido e Eneias, de Purcell. Se querem minha opinião: a mais bela obra de canto do mundo. Não é só bonita, é sublime, e tem a ver com o encadeamento incrivelmente denso dos sons [...]” (BARBERY, 2008, p. 295-296).

134 MC Solaar é um *rapper* senegalense criado em Paris, é um dos *rappers* francófonos mais conhecidos.

135 Eminem é um *rapper*, compositor, produtor musical e ator estadunidense.

136 “Profeta das elites modernas” (BARBERY, 2008, p. 333).

são atenuados por conta da música e do aspecto cômico na cena. A diretora do filme explica em entrevista:

*Quand elle arrive chez Kakuro, elle est tellement intimidée et mal à l'aise que son premier réflexe, c'est de se cacher. Elle part aux toilettes. Là, c'est la confrontation brutale avec le milieu japonais. Elle s'assied, la musique se déclenche. Elle appuie sur un bouton, elle reçoit de l'eau. C'est une situation qui pourrait être humiliante, mais elle décide d'en rire et se dit : "allons-y !". Sa carapace se fend et elle commence à se laisser aller au plaisir de la conversation et de l'échange des confidences*¹³⁷.

Ao fazer um filme, o diretor tem a seu dispor a trilha sonora, além dos outros sons, ruídos e recursos de solução sonora (excluir um som de uma cena, por exemplo). Isso contribui, de certo modo, para dar a continuidade à obra fílmica, pois a música age sobre os sentidos do espectador como fator de intensificação e aprofundamento da sensibilidade do mesmo (MARTIN, 2011, p. 127). A trilha sonora do filme *Le hérisson* (2010) foi feita pelo premiado compositor libanês Gabriel Yared¹³⁸. O diferencial deste compositor é que ele acompanha as filmagens e a partir disso, compõe as músicas referentes aos personagens e às cenas.

A diretora deixou clara sua escolha no que diz respeito à trilha sonora ao afirmar:

Je ne voulais pas de musiques additionnelles, mais

137 “Quando ela chega à casa de Kakuro, ela está tão intimidada e desconfortável que seu primeiro reflexo, é se esconder. Ela vai ao banheiro. Lá, é o confronto brutal com a atmosfera japonesa. Ela se senta (no vaso sanitário), a música começa. Ela aperta um botão e recebe [um jato de] água no rosto. É uma situação que poderia ser humilhante, mas ela decide rir e diz “vamos lá”! Sua couraça se rompe e ela começa a se deixar levar pelo prazer da conversa [com Kakuro] e pela troca de confidências” (Tradução e grifos meus). Disponível em: <<http://www.alalettre.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 01 maio 2013.

138 Gabriel Yared nasceu em Beirut, Síria em 1949. Ele estudou na *École normale de musique* de Paris, trabalhou com o renomado diretor franco-suíço Jean-Luc Godard no filme *Sauve qui peut (la vie)* (1980). Foi ele o responsável pela criação da trilha de muitos outros filmes, tais como *O amante* (1992) e *O paciente inglês* (1996), pelo qual ganhou o Oscar de Trilha Sonora. Disponível em: <<http://www.gabrielyared.com/>> Acesso em 03 junho 2013.

uniquement des compositions. Je considère, et encore plus après Le Hérisson, qu'une musique réussie est une musique qui s'accorde avec l'ensemble du film. Et que cela ne dépend que de la bonne alchimie entre un compositeur et le réalisateur. Cette rencontre a eu lieu avec Gabriel Yared. [...] Il a su comprendre mes envies. Il m'a aussi emmenée là où j'avais un peu peur d'aller et c'est formidable ¹³⁹ (INTERVIEW, 2012).

A trilha sonora de *Le hérisson* é composta por 18 músicas. A maioria delas – 12 – são canções tocadas ao piano e seus títulos fazem referência a cenas do filme, por exemplo: *Madame Michel*, quando a personagem Renée aparece, *Mademoiselle Paloma*, presente na primeira cena de Paloma, *Dans 165 jours*, quando Paloma anuncia o pretensão plano do suicídio, *Champagne et psychanalyse*, quando Solange Josse, mãe de Paloma, bebe *champagne* num jantar, entre outras. Acreditamos que a música num filme exerce um papel fundamental pois desperta no espectador uma sensibilidade que, aliada às imagens, transmite o “clima” desejado pelo diretor.

Para Marcel Martin, “O som faz parte, sem dúvida, da essência do cinema, por ser, como a imagem, um fenômeno que se desenvolve com o tempo e, em alguns casos, pode representar visualmente a percepção de um som por um personagem” (MARTIN, 2011, p. 124). Em *Le hérisson*, esta representação ocorre, por exemplo, por meio de um livro. Paloma entra no alojamento de Renée e depara-se com o livro *L'éloge de l'ombre* ¹⁴⁰, de Junichiro Tanizaki, sobre a mesa de jantar. Instigada, ela começa a filmar o entorno: um bule de chá tipicamente japonês e o livro. Neste momento, ao fundo, uma canção tocada ao som de uma flauta japonesa ¹⁴¹ começa, o que

139 “Eu não queria músicas adicionais, apenas composições. Eu considero, ainda mais depois de *Le hérisson*, que uma música de sucesso é uma música que se encaixa com o filme todo. E isso depende da química certa entre o compositor e o diretor. Este encontro aconteceu com Gabriel Yared. [...] Ele soube compreender meus desejos. Também levou-me para onde eu estava com um pouco de medo de ir e isso é incrível” (Tradução minha). Disponível em: <<http://www.alalettre.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 01 maio 2013.

140 Neste ensaio, escrito em 1933, Junichiro Tanizaki (1886-1965) discorre acerca da arquitetura, do teatro, da comida e do vestuário tradicionais do Japão e sugere uma concepção de beleza própria dos orientais, Tanizaki revela a predileção de sua cultura pela penumbra, pelo mistério e pela profundidade.

141 A flauta se chama *shakuhachi* e é um instrumento musical feito em bambu.

estabelece uma certa continuidade entre a cena – imagem – e a música. Ou seja, a imagem introduz um elemento visual que possui significação imediata, pois sabemos que o livro é de um autor japonês e sobre a mesa existe uma xícara e um bule de chá tipicamente japoneses, enquanto a música age sobre os sentidos do espectador. Para Martin, isso se chama “Música-ambientação”. Ela deve participar discretamente, informando, mas também de forma decorativa, para unir-se à imagem (MARTIN, 2011, p. 135).

2.3.3 Escrita cinematográfica e elipse

O cineasta, como o dramaturgo e o romancista, escolhe elementos significativos e os ordena num texto (MARTIN, 2011, p. 83). Para o autor, o cinema é a arte da elipse, ou seja, a arte em que o diretor pode omitir um ou mais trechos sem prejudicar a narrativa.

As elipses podem ser divididas em elipse de estrutura e elipse de conteúdo. A primeira aborda a construção do enredo, ou seja, utiliza razões dramáticas para que o espectador ignore um certo número de elementos que condicionam seu interesse pelo rumo da história (MARTIN, 2011, p. 85). Por exemplo, tanto no livro *L'élégance du hérisson* quanto no filme *Le hérisson*, o leitor e o espectador são instigados a se interrogar sobre qual será o destino de Paloma. Ela irá se suicidar ou não? O que ocorrerá durante este percurso de 165 dias, ou seja, desde o dia em que ela anuncia que vai se matar até a data fatídica?

A segunda forma de elipse é a de conteúdo. Esta é motivada por razões de censura social como gestos, atitudes e acontecimentos árdios ou delicados, como a morte, a dor, ferimentos, cenas de tortura, assassinato ou sexo, que são em geral dissimuladas ao espectador e substituídas ou sugeridas por outras imagens.

Em *L'élégance du hérisson*, a morte de Renée é comentada pela própria personagem: “*Je meurs. [...] Ce n'est qu'en tombant, après un instant de stupeur et de totale [...] que j'ai vu ce qui m'avait heurtée. [...] Une camionnette de pressing*¹⁴²” (BARBERY, 2006, p. 397). No entanto, o atropelamento de Renée não é ocultado no filme. Podemos observar o momento do impacto na imagem abaixo:

Disponível em: <<http://www.shakuhachi.com>> Acesso em: 9 abril 2013.

142 “Eu morro. [...] Foi só ao cair, depois de um instante de estupor e de total incompreensão [...] que vi o que tinha me atropelado. [...] Uma camionete de lavanderia” (BARBERY, 2008, p. 339).



Figura 15. Cena do filme *Le Hérisson* (2010, 1h23min.25s.)

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

Dentre os sete *Diários do movimento do mundo*, apenas o quinto foi transposto para o filme. Nele, Paloma conta que foi levada ao psicanalista de sua mãe e nos diz por que se esconde:

*Je me cache n'est d'ailleurs pas vrai: je m'isole là où on ne peut pas me trouver. Je veux juste pouvoir écrire mes Pensées profondes et mon Journal du mouvement du monde en paix*¹⁴³ (BARBERY, 2006, p. 256).

No entanto, a adolescente diz à família que se esconde por outro motivo: “*C'est à cause de toutes ces voix dans ma tête*¹⁴⁴” (BARBERY, 2006, p. 257). Para Paloma, seria inimaginável dizer para os pais e para a irmã que se esconde para escrever “uma obra de peso” antes de morrer. Por isso, ela optou por esse humor, não compreendido por eles.

Se a adaptação fílmica deste diário em específico foi realizada, algumas das falas dos personagens que estão no livro foram modificadas. O que essas modificações acarretam ou não para a nova obra, mesmo sabendo que o filme vem, sobretudo, do roteiro e não necessariamente do livro?

Quando Paloma e a mãe chegam ao consultório do Dr. Theid, ele diz:

143 “Eu me escondo, aliás, não é verdade: eu me isolo ali onde não podem me achar. Só quero poder escrever em paz meus Pensamentos profundos e meu Diário do movimento do mundo” (BARBERY, 2008, p. 220-221).

144 “É por causa de todas essas vozes dentro da minha cabeça” (BARBERY, 2008, p. 221).

“*Je suis content de vous voir, toutes les deux*”¹⁴⁵ (BARBERY, 2006, p. 258). No filme, a mesma fala foi transferida para a irmã de Paloma, Colombe. Ela diz praticamente a mesma coisa: “Eu já imagino Dr. Theid [...] num comercial que quer vender escova de dentes para a mãe e sua filha: fico contente em vê-las, vocês duas” (LE HÉRISSE, 2010). Anterior à fala da irmã, no filme, Paloma se dirige à mãe: “*Je ne parlerai qu'en présence de mon avocat*”¹⁴⁶, contudo, na obra literária, ela diz isso ao psicanalista e não à mãe.

Nesta cena, a cineasta Mona Achache optou por juntar uma parte do *Pensamento profundo* número 11 ao Diário do movimento do mundo número 5, quando Solange responde que “*Ce n'est pas un tribunal*”¹⁴⁷ e Paloma retruca: “*Je ne vois que la psychanalyse pour concurrencer le christianisme dans l'amour des souffrances qui durent*”¹⁴⁸ (BARBERY, 2006, p. 204). No filme, essa transição foi feita através de uma afirmação e de uma resposta. Percebemos que a diretora juntou uma parte de cada diário – que dialogam entre si por se tratar basicamente do mesmo conteúdo – para desenvolver a cena em questão. Marcel Martin lembra que um filme é feito de várias centenas de fragmentos cuja continuidade lógica e cronológica nem sempre é suficiente para tornar seu encadeamento compreensível ao espectador (2011, p. 97). Por isso, a cronologia do filme muitas vezes não corresponde à da obra literária.

Se pensarmos num esconderijo, podemos associá-lo ao título do livro – *L'élégance du hérisson* e do filme *Le hérisson*¹⁴⁹. O corpo do ouriço é seu próprio esconderijo, assim, supomos que Paloma se esconde para ter seu próprio espaço e sua individualidade, bem como Renée, que também se esconde.

No que diz respeito à simbologia do ouriço, no Egito antigo, acreditava-se que ele protegia os mortos e muitos destes animais foram encontrados em tumbas. Deste modo, podemos supor que possa existir uma ligação entre esta informação e o título do livro e do filme, já que a morte é um assunto recorrente em ambas obras, literária e fílmica.

Um leitor/conhecedor do romance *L'élégance du hérisson* pode

145 “Fico contente em vê-las, vocês duas” (BARBERY, 2008, p. 222).

146 “Só falarei em presença de meu advogado” (BARBERY, 2008, p. 220).

147 “Aqui não é um tribunal” (BARBERY, 2008, p. 224).

148 “Acho que só mesmo a psicanálise para concorrer com o cristianismo em matéria de amor aos sofrimentos que duram” (BARBERY, 2008, p. 176).

149 Como se sabe, o ouriço é um animal que conta com sua coloração como camuflagem, mas quando se sente ameaçado, enrola-se numa bola expondo apenas a face coberta de espinhos.

perceber tais nuances, mas a interpretação do espectador “não conhecedor”, que não leu o livro, não será prejudicada pois o filme admite vários níveis de leitura, conforme o grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador (MARTIN, 2011, p. 103).

2.3.4 Os registros de Paloma: filmagens, desenhos, prosa e poesia

Yasujiro Ozu (1903 – 1963) nasceu em Fukugawa, Tóquio. Chegou a exercer o cargo de professor, mas em 1923 começou a trabalhar como assistente fotográfico e de direção. Em 1926 lançou seu primeiro longa-metragem, trabalho que compõe uma filmografia de mais de 53 títulos, como *Pai e filha* (1949), *As irmãs Munekata* (1950) e *Era uma vez em Tóquio* (1953)¹⁵⁰. Muitos de seus filmes retratam a transição da sociedade japonesa que, pouco a pouco, abandona os velhos costumes para adentrar num Japão moderno. Seu último filme foi *A rotina tem seu encanto* (1962). Ozu é dos mais conhecidos realizados japoneses e possui uma característica remarcável no momento da filmagem. Ele utiliza o plano médio e a câmera frontal em seus filmes, nos quais a cena é geralmente mantida sem cortes, os olhares dos personagens não se cruzam e a câmera é posicionada próxima ao chão; equivalente à altura do olhar de alguém sentado num tatami, além de enquadramentos fixos, planos frontais que produzem a impressão de que os atores se dirigem ao público.

O crítico cinematográfico e diretor Alain Bergala encontra uma definição para a estética de Ozu, para ele “O espectador está em alguma parte desse vazio (do olhar) esse nada que parece olhar os atores, um pouco abaixo da linha de fuga dos olhares, é um espectador flutuante, ligeiramente descentrado, nunca absorvido pela ficção, mantido de certa forma na periferia” (BERGALA, 1990, p. 105)

No filme *Le hérisson*, percebemos a mesma estética que julgamos proposital¹⁵¹. No entanto, a diretora Mona Achache afirma:

Il n'y avait pas de volonté forcée que Paloma filme comme Ozu. La caméra est simplement à la hauteur

150 Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0654868/>> Acesso em 29 abril 2013.

151 “Não era proposital que Paloma filmasse como Ozu. A câmera está simplesmente na altura da menina. No entanto, eu tive essa iniciativa nas sequências ligadas ao Ozu (o personagem). Sem ser dogmática, a maneira de filmar foi talvez inspirada nesses filmes japoneses” (Entrevista e tradução minhas).

de la petite fille. Par contre, j'ai eu cette tentative pour les séquences liées à Ozu lui même. Sans être dogmatique, la manière de filmer était peut-être plus inspirée de ces films japonais.

No livro e no filme é feita a menção ao diretor Yasujiro Ozu, semelhança com o nome do personagem Kakuro Ozu, que faz com que Renée interrogue o parentesco com o realizador. Observamos essa intertextualidade em algumas passagens, quando Paloma filma outros personagens e, principalmente, a si mesma, (19min.02s e 40min.15s, por exemplo). Tal proximidade – não necessariamente com os filmes de Ozu, mas com os filmes japoneses em geral – ocorre sobretudo quando Paloma se filma, como já mencionamos e nas cenas em que Kakuro Ozu aparece, (38min.53s) ele e Paloma jogam o jogo Go¹⁵², ele e Renée assistem à *As irmãs Munekata* do cineasta Ozu (1h05min.29s), e ele e Renée estão num restaurante japonês (1h17min.55s). Há não apenas intertextualidade como também metalinguagem. É a memória do cinema no cinema, assim como a memória da literatura na literatura, como o exemplo dado anterior em referência ao escritor russo Leon Tolstoi.

Além das filmagens de Paloma, outro recurso foi igualmente utilizado para ilustrar suas percepções e assim, substituir os diários escritos: os desenhos. No filme, a jovem desenha, e cada ilustração faz alusão a um personagem ou a uma situação específicos.

A diretora Mona Achache optou pela inserção tradutora de “desenhos em movimento”, o precursor do cinema, que são feitos em várias folhas de papel e depois, passados rapidamente, dando a impressão que se movimentam. (BARBERY, 2008, p. 81).

As imagens a seguir ilustram este recurso:

152 De origem chinesa e muito difundido no Japão e na Coreia, o jogo Go é considerado um dos mais estratégicos jogos de tabuleiro do mundo.

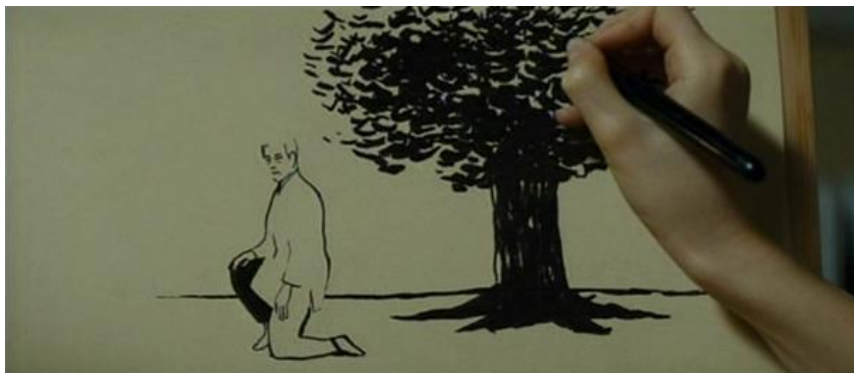


Figura 16.Cena do filme *Le Hérisson* (2010, 33min

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

Logo após conhecer Kakuro Ozu, Paloma é convidada por ele para tomar chá e conhecer seus gatos. Depois da visita, ela desenha Ozu sentado em posição de meditação sob uma árvore. Lentamente o japonês vira o rosto em direção a Paloma, enquanto ela reflete: “*C’est bien ma veine, il faut que ça arrive juste avant que je meure!*”¹⁵³” (BARBERY, 2006, p. 169). Depois, ele se levanta e caminha até diminuir de tamanho e desaparecer.



Figura 17.Cena do filme *Le Hérisson* (2010, 25min.37s.)

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

¹⁵³ “Que sorte a minha, isso tem de acontecer logo antes de eu morrer!” (BARBERY, 2008, p. 147).

Tendo como base o *Pensamento profundo* número 4, há a menção aos dois regadores que Solange Josse possui. Após o intertexto da cena já evocada, em que a mãe relapsa mal nota a presença da filha, Paloma desenha um regador de plantas e depois o filma, tendo assim o registro de sua mãe. O regador aqui funciona como uma metonímia que, em forma de imagem, integra uma descrição sintética e resumida de Solange Josse. Além da mãe, são também desenhados Kakuro Ozu e Renée. Mas são desenhados como figuras humanas, e não como objetos.



Figura 18.Cena do filme *Le Hérisson* (2010, 1h04min.39s.)

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

Essa diferenciação evoca o quão importantes o vizinho japonês e a *conciierge* se tornam para a adolescente. Logo, podemos dizer que a afetividade e a atenção dadas a Paloma tanto por Kakuro quanto por Renée têm influência direta no processo de amadurecimento pelo qual ela vai passar ao longo do livro e do filme. Do ponto de vista identitário, temos aqui o encontro de três estrangeiros, não no sentido de nacionalidade, pois apenas Ozu é japonês, ao passo que Renée e Paloma são francesas, mas os três personagens possuem vivências diferentes e estranhezas, o que os torna “estranhos”. Por exemplo, Kakuro Ozu é da cultura oriental mas aprecia a cultura “estrangeira” como o romance de Tolstoi, por exemplo, e tanto Paloma quanto Renée apreciam. Paloma estuda a língua japonesa, Renée aprecia o cinema japonês. Para Kristeva “Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade” (KRISTEVA, 1994, p. 9).

Portanto, estes personagens se identificam através de diversos aspectos, como a língua, a cultura literária, musical e cinematográfica mas

também por sua “estranheza”. Kristeva diz: “Se sou estrangeira, não há estrangeiros” (KRISTEVA, 1994, p. 10 – grifo meu). Para a autora do filme, Mona Achache, “*En rencontrant Renée et Kakuro, Paloma comprend que la vie est beaucoup plus complexe et surprenante que ce qu’elle croyait*”¹⁵⁴. Trata-se de uma “metamorfose” que se deve ao encontro do outro. Paulo Emilio Salles Gomes diz que “Nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolver na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (EMÍLIO, 2001, p. 33).

Em *L'élégance du hérisson*, Paloma começa a escrever dois diários, *Les pensées profondes* e *Les journaux du mouvement du monde*. Neles, até o dia do suicídio, dali a 165 dias, ela fará o registro por escrito de suas impressões e sua visão sobre o mundo que a entorna. O primeiro diário é dedicado à “alma”, portanto terá coisas mais pessoais, ligadas a Paloma. Já no segundo, dedicado ao “corpo”, a escrita e o foco são os outros e o olhar de Paloma acerca deles. Ao passo que o diário “Pensamento profundo” é dedicado à “Glória do espírito”, o “Diário do movimento do mundo” seria dedicado ao “*Mouvement des gens, des corps. [...] De la grâce, de l'harmonie, de l'intensité*”¹⁵⁵ (BARBERY, 2006, p. 39). Paloma escreve os dois diários enquanto está em seus esconderijos, longe de todos.

Segundo o Zen,

Temos de ver a vida por nós mesmos, [...] e o artista descreve tudo o que há ali para ser visto, suas descrições transformam-se facilmente num substituto para a experiência de primeira mão (WATTS, 2010, p. 114).

O diário como gênero textual possui uma estrutura bastante característica, pela qual cada dia corresponde a um registro de situações e sentimentos diferentes, o que é exatamente o caso dos diários da adolescente. O autor dirige-se ao diário como um confidente, sendo frequente a utilização do vocativo “querido diário” ou até a criação de um nome para o saudá-lo. Os registros escritos são escritos em ordem cronológica de ocorrência como local e data conforme vemos no

154 “Encontrar-se com Renée e Kakuro faz com que Paloma compreenda que a vida é muito mais complexa e surpreendente do que ela acreditava”. (Tradução minha) Disponível em: <<http://www.alalettire.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 20 abril 2013.

155 “Movimento das pessoas, dos corpos. [...] A beleza, a graça, a harmonia, a intensidade” (BARBERY, 2008, p. 37).

Pensamento profundo número 1: “*Moi, j’ai douze ans, j’habite au 7 rue de Grenelle*¹⁵⁶” (BARBERY, 2006, p. 20).

Outra característica do diário é que protagonista e narrador tem a mesma identidade, por isso, utiliza-se a primeira pessoa: “*Alors évidemment, j’ai mes pensées profondes. Mais dans mes pensées profondes, je joue à ce que je suis, hein, finalement, une intello*¹⁵⁷,” (BARBERY, 2006, p. 37); destina-se em quase todos os casos ao próprio autor e por vezes, possui marcas da oralidade. No entanto, notamos que os diários de Paloma são escritos, para além dela mesma, para que outras pessoas os leiam: “*Si vous voulez comprendre notre famille, il suffit de regarder des chats*¹⁵⁸,” (BARBERY, 2006, p. 55) ou “*En passant, je vous fais l’hypothèse du psy de base*¹⁵⁹,” (BARBERY, 2006, p. 101) e ainda “*Alors je vous demande: pourquoi rester dans ce monde?*¹⁶⁰” (BARBERY, 2006, p. 124). Aqui, claramente, a escrita estabelece um diálogo com outros leitores. Já as marcas da oralidade são identificadas, por exemplo, em “*La conf. de Marian c’était de la balle quand il a dit que l’existence n’est pas l’attribut premier de Dieu*¹⁶¹” (BARBERY, 2006, p. 135).

Num diário podemos encontrar a presença de fatos, acontecimentos, episódios reais e subjetivos que envolvam o narrador e pessoas ao seu redor, componentes emocionais tais como receios, dúvidas, ansiedade, etc. Ao analisarmos os diários de Paloma, percebemos a presença desses fatores. Para além disso, eles possuem características específicas, como os haicais e a constante invocação do leitor.

Sobre a questão dos diários, dos 16 *Pensées profondes*, a grande maioria aparece na obra fílmica e, dos 7 *Journaux du mouvement du monde* apenas um é mencionado em *Le hérisson*. Por que existem mais *Pensamentos profundos* que *Diários do movimento do mundo*? Como esta questão foi encarada pela diretora do filme?

O diário para a “alma”, que é como Paloma denomina os

156 “Tenho doze anos, moro no número 7 da Rue de Grenele” (BARBERY, 2008, p. 20).

157 “Por isso, tenho pensamentos profundos. Mas nos meus pensamentos profundos faço de conta que sou, hã, afinal, uma intelectual” (BARBERY, 2008, p. 36).

158 “Se vocês querem compreender nossa família, basta olhar para os gatos” (BARBERY, 2008, p. 51).

159 “De passagem, apresento a vocês a hipótese de psicologia de botequim” (BARBERY, 2008, p. 90).

160 “E aí pergunto a vocês: por que ficar neste mundo?” (BARBERY, 2008, p. 110)

161 “A aula do Marian foi do caralho quando ele disse que a existência não é atributo primeiro de Deus” (BARBERY, 2008, p. 119).

Pensamentos profundos, possui mais citações no filme, diferentemente do diário para o “corpo”, o Diário do movimento do mundo, e levantamos a seguinte hipótese: o diário para a “alma” é muito mais descritivo e cumpre sua função narrativa, além de apresentar os personagens, contar a respeito dos sentimentos e anseios de Paloma, e isso tornaria tais cenas ainda mais visuais, possibilitando a transposição em imagens fílmicas.

A personagem Paloma explica a escolha por ter dois diários:

*[...] il faut que je fasse quelque chose de consistant dans le peu temps qui me reste. [...] s'il y a quelque chose dans ce monde qui vaut la peine de vivre, je ne dois pas le louper parce qu'un fois qu'on est mort, il est trop tard pour avoir des regrets. [...] Aussi j'ai pensé qu'il fallait compenser ce côté "gloire de l'esprit" par un journal qui parlerait du corps ou des choses*¹⁶² (BARBERY, 2006, p. 37).

Tanto o conteúdo da escrita verbal quanto o da fílmica revelam pontos de vista que a personagem nos apresenta, juntamente aos haicais.

Originário do Japão e difundido pelo poeta Matsuo Bashô (1644-1694), o haikai é um poema breve de 3 versos que compartilha a característica zen: a simplicidade, a naturalidade e, ao mesmo tempo, a profundidade. Dentro desse gênero poético, podem ocorrer subdivisões. Um haikai pode ter aspecto *wabi* (frugalidade), *sabi* (isolamento), *aware* (impermanência) ou *ouyugen* (mistério). Em *Haikai – antologia e história*, Paulo Franchetti diz que os poemas refletem variados estados de espírito, como a depressão, a euforia, a quietude, a alegria e a reclusão centrados numa sensação ligada à passagem do tempo. (FRANCHETTI, 2007, p. 10). Em algumas comunidades budistas, o haikai funciona como uma elipse, pois é algo que não é dito, um elemento causa que estranhamento, silêncio.

Ainda para o autor, o haikai é o poema ideal de coloquialidade, de registro direto da sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do presente (FRANCHETTI, 2007, p.12).

Já o precursor do haikai, Bashô (1644 - 1694), afirma que:

Os versos de alguns (haicais), porque eles querem

162 “Preciso fazer algo consistente no pouco tempo que me resta. [...] se existe alguma coisa neste mundo pela qual vale a pena viver, não devo perdê-la, pois, quando estiver morta, será tarde demais para arrependimentos. [...] Assim, pensei que era preciso compensar o lado “glória do espírito” com outro diário que falaria do corpo e das coisas (BARBERY, 2008, p. 37).

atribuir-lhes brilho, carecem precisamente de brilho. O brilho não consiste em dizer as coisas de modo brilhante. Os versos de alguns outros carecem de delicadeza. É porque eles querem atribuir-lhes delicadeza que a delicadeza lhes falta. Nos versos de outros, ainda, à força de artifício, a espontaneidade se perde¹⁶³.

Através da tradução dos haicais japoneses para outros idiomas, o rigor dos aspectos formais foi diminuindo, embora na maioria das vezes, sejam compostos por três versos. Esses poemas, em língua japonesa, são tradicionalmente impressos em uma única linha vertical, enquanto em língua portuguesa geralmente aparecem em três linhas, em paralelo. Em português, o poema não possui a mesma rigidez de criação, pois não há necessidade de título nem de rima (FRANCHETTI, 2007, p. 21). Por vezes, os haicais são utilizados como instrumentos de “iluminação”, pois levam à quebra do automatismo e deixam sempre lacunas em aberto, de modo a consentir uma interpretação livre.

2.3.5 Os haicais presentes no livro *L'élégance du hérisson* e no filme *Le hérisson*

No caso específico dos haicais de *L'élégance du hérisson*, ao serem traduzidos da língua francesa para a portuguesa, mantiveram o mesmo número de versos. Dos 16 Pensamentos profundos, 9 possuem um haikai de 3 versos e 7 um haikai de 5 versos.

Cada haikai é, por assim dizer, um resumo do *Pensamento profundo*. Resumo poético, sintético, com a valorização extrema da modéstia, da simplicidade e da síntese do poema.

Utilizados como epigrama, os haicais contém palavras-chave que serão repetidas ao longo da escrita de cada diário. O que observamos nos haicais de *L'élégance du hérisson*, é que geralmente fazem alguma referência à natureza e referem-se sempre a um evento particular. Com fundamento na observação e na contemplação, o que é escrito em cada poema se passa no momento presente e não no passado.

Observamos que os haicais¹⁶⁴ em língua francesa (*hokku*) que

163 Disponível em: <<http://paulofranchetti.blogspot.pt/2012/04/depoimento-haikai-interesse-do.html>> Acesso 20 abril 2013.

164 Todos os haicais em língua francesa e portuguesa encontram-se no anexo número três ao final do trabalho.

compõem *L'élégance du hérisson* seguem a maioria destes pressupostos. No entanto, existem alguns escritos em mais de três linhas: dos 16, 7 haicais têm 5 linhas e 9 dos 16 possuem apenas 3 linhas.

O mesmo ocorre na tradução em língua portuguesa, na qual o número de linhas permaneceu o mesmo em cada haikai, conforme verificamos nos exemplos abaixo “Pensamento profundo” nº 1 (p. 6; 19) e nº 6 (p. 97; 109):

Em língua francesa	Em língua portuguesa
nº 1 <i>Poursuivre les étoiles</i> <i>Dans le bocal à poissons</i> <i>Rouges finir</i>	nº 1 Perseguir as estrelas No aquário de peixes-vermelhos Acabar
nº 6 <i>Que bois-tu</i> <i>Que lis-tu</i> <i>Au petit déjeuner</i> <i>Et je sais qui</i> <i>Tu es</i>	nº 6 Que vês? Que lê? No café da manhã E sei quem És

O que é interessante aqui é que, ao traduzir o haikai nº 6, Rosa Freire d'Aguiar não fez a tradução literal de “*Que bois-tu*”. Para que houvesse a rima com “Que lê?”, foi utilizado “Que vês?”.

Verificamos que alguns haicais do livro foram utilizados também no filme. Na imagem abaixo, o poema representa um trecho de *Le hérisson* em que Paloma está na varanda do apartamento filmando a rua. Por um breve momento, ela se vira para filmar do outro lado quando Solange, sua mãe, aparece. Assim que nota sua presença, a adolescente move bruscamente a câmera, afim de “evitar” a imagem da mãe vemos abaixo:



Figura 19. Cena do filme *Le Hérisson* (2010, 5min.28s.).

Fonte: *Le Hérisson*. Direção: Mona Achache. Paris : Pathé Distribution, 2010. DVD (100 min.): son., color.

Aqui, foi utilizado o haicai do *Pensamento profundo* número 4:

*Soigne
Les plantes
Les enfants*¹⁶⁵

A considerar que cada haicai é o resumo do Pensamento profundo, temos dois elementos: cuidar das plantas, das crianças. As plantas citadas são aquelas de que a mãe de Paloma cuida pessoalmente, apesar de a família ter uma faxineira:

[...] *qui vient trois heures par jour mais les plantes, c'est maman qui s'en occupe. [...] Et elles marmonne tout un tas de choses, complètement indifférent au reste du monde. Vous pouvez dire n'importe quoi à maman pendant qu'elle s'occupe de ses plantes, elle n'y prête strictement aucune attention*¹⁶⁶ (BARBERY, 2006, p. 91).

Nesse trecho, vê-se como a mãe de Paloma dedica tempo e carinho para as plantas em detrimento da filha. Por exemplo, se esta diz “*Je compte*

¹⁶⁵ “Cuide/Das plantas/Das crianças” (BARBERY, 2008, p. 81).

¹⁶⁶ [...] que vem três horas por dia, mas das plantas é mamãe que cuida. [...] Ela resmunga um monte de coisas, completamente indiferente ao resto do mundo. Vocês podem dizer qualquer coisa a mamãe quando ela cuida de suas plantas, pois ela não presta rigorosamente a menor atenção (BARBERY, 2008, p. 81).

*me droguer aujourd'hui et faire une overdose*¹⁶⁷” (BARBERY, 2006, p. 91) obtém como resposta: “*Le kentia*¹⁶⁸ *jaunit ou bout des feuilles, trop d'eau, ça, ce n'est pas bon du tout*¹⁶⁹” (BARBERY, 2006, p. 91). Supomos atendo em vista a fala da mãe que esta, relapsa, não dá a devida atenção à filha, que a testa com frases irônicas.

Este trecho, ao ser adaptado para o filme, foi minimizado, pois a diretora suprimiu a fala em que Paloma diz que se drogaria e curtiria uma overdose. No entanto, o tema do Pensamento profundo, que é a falta de atenção à filha, foi mantido. A transposição cinematográfica ocorreu da seguinte forma: a mãe está pulverizando as plantas, conversando com elas e Paloma está saindo para ir à escola. Ela se despede da mãe, esta não a escuta. Ela tenta uma segunda vez e, então, é ouvida. Na porta, ela encontra a faxineira que tem uma atitude materna, contrariamente a Solange, advertindo a garota que está frio e que ela precisa agasalhar-se.

Ainda no livro, Paloma diz:

*Donc, maman nourrit ses plantes comme elle a nourri ses enfants: de l'eau et de l'engrais pour le kentia. Ça c'est le coeur du paradigme: concentrez-vous sur l'objet, apportez-lui des éléments nutritifs qui vont de l'extérieur vers l'intérieur et, en progressant au-dedans, le font grandir et lui font du bien*¹⁷⁰ (BARBERY, 2006, p. 92).

Este “cuidar” de fora para dentro não é o que a jovem quer e precisa, pois ela manifesta diversas vezes um descontentamento em relação à mãe. Para Paloma,

C'est comme ça que maman voit la vie: une succession d'actes conjuratoires, aussi inefficaces [...] qui donnent l'illusion brève de la sécurité (même

167 “Hoje quero me drogar e curtir uma overdose” (BARBERY, 2008, p. 81).

168 Kêntia é uma espécie de palmeira normalmente usada em ambientes interiores de forma decorativa.

169 “A kêntia está com as pontas das folhas amarelando, água demais, isso não é nada bom” (BARBERY, 2008, p. 81).

170 “Portanto, mamãe alimenta suas plantas como alimentou suas filhas, água e adubo para a kêntia, vagens e vitamina C para nós. Isso é o núcleo do paradigma: concentre-se no objeto, dê-lhe elementos nutritivos que vão do exterior para o interior e, progredindo ali dentro, o fazem crescer e lhe fazem bem” (BARBERY, 2008, p. 82).

*s'ils) nourrissent, [...] ne sauvent pas la vie et ne sustentent pas l'âme*¹⁷¹ (BARBERY, 2006, p. 92).

Observamos nesse trecho mais uma alusão ao corpo e a alma, objetos dos diários de Paloma.

Na obra fílmica *Le hérisson*, a mãe de Paloma a chama constantemente: “Paloma, onde tu estás? Por que tu te escondes? (LE HÉRISSON, 2010).” As mesmas frases estão no haicai do *Pensamento profundo* número 6.

Este persistente chamado à filha reforça para o espectador a ideia de que a menina está longe das vistas da família – ou pelo menos, da mãe. Além de esconder-se “fisicamente” para escrever seus diários ou rodar seu filme, a adolescente se esconde de modo simbólico/abstrato porque não quer que os “outros” descubram sua enorme capacidade intelectual, seu gosto refinado e suas ideias muito além daquelas das meninas de 12 anos.

Cabe ressaltar que, ironicamente, durante todo o filme *Le hérisson*, Solange chama o nome de Paloma, de certo modo “preocupada” em saber onde a filha está, mas não como ela está. Em *Le hérisson*, ao filmar a mãe, Paloma a descreve sucintamente através da voz *over*:

Solange Josse, mãe de família burguesa, em tratamento há anos com a psicanálise, os ansiolíticos, os antidepressivos e champanhe. Ela é, de fato, consciente do potencial decorativo de suas plantas, mas, no entanto, obstinada a lhes falar como se fossem pessoas¹⁷².

O papel decorativo e a relação superficial que a mãe tem com as plantas são os mesmos que tem com a filha. Solange Josse é um personagem estereotipado da mulher de classe alta, conforme o perfil dos moradores do prédio.

171 “É assim que mamãe vê a vida: uma sucessão de atos conjuratórios, tão ineficazes [...] que dão a breve ilusão de segurança (que embora) alimentem, [...] não salvam a vida e não sustentam a alma (BARBERY, 2008, p. 82).

172 *LE HÉRISSON*, 2010, 5min. 36s. (Grifo e tradução meus).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira parte deste trabalho, dedicado ao estudo de duas obras contemporâneas de língua francesa – o longa-metragem *Le hérisson* (2010), de Mona Achache, e o romance *L'élégance du hérisson* (2006), de Muriel Barbery, interrogamo-nos, num primeiro momento, sobre o papel desempenhado pelas questões de ordem identitária na trajetória dos três protagonistas do livro e do filme, Paloma Josse, Renée Michel e Kakuro Ozu. A seguir, analisamos aspectos da identidade tal como são evidenciados na própria narrativa, bem como o funcionamento de elementos do intertexto (Kristeva 1974) e do paratexto (Genette 2009).

No filme e no livro, Paloma e Renée são autênticos ouriços que escondem sua verdadeira personalidade através da imagem de si que constroem para os outros. Renée isola-se em uma peça de seu alojamento na qual desfruta de seus livros e filmes preferidos. Já Paloma isola-se de sua família fingindo ser menos inteligente do que realmente é e, a fim de escapar de um destino que lhe parece superficial e inevitável - figurado pela metáfora do peixe preso no seu aquário -, planeja se suicidar na ocasião de seu próximo aniversário. Mas, a nosso ver, trata-se de uma morte simbólica, como um processo de transformação e amadurecimento.

Assim, constatamos que ambas escondem sua verdadeira identidade, até que, graças a chegada de Kakuro, vão ao encontro do “Outro”. Uma vez desmascaradas, Paloma e Renée mostram que “é possível ter duas qualidades ao mesmo tempo”. Renée descobre sua feminilidade e Paloma encontra nele o interlocutor que não tem junto dos seus familiares. O fato de Kakuro ser japonês, ao invés de ser um elemento identitário que os afasta, na realidade os aproxima. Tanto Paloma quanto Renée, sendo conhecedoras e apreciadoras da cultura oriental, os três protagonistas se (re) conhecem através de afinidades culturais relativas às artes e ao Japão.

No que diz respeito ao intertexto, fundamental no livro e no filme, verificamos que o mesmo coloca o leitor e o espectador em contato com “Outros” textos. Além disso, a intertextualidade é privilegiada por Muriel Barbery como recurso narrativo pois, entre dezenas de outros, em seu primeiro encontro, Renée e Kakuro se reconhecem graças a uma citação do romance *Anna Karenina* de Leon Tolstoi.

Analisamos a paratextualidade tanto no livro em francês, na tradução brasileira *A elegância do ouriço*, quanto no DVD e no cartaz do filme. O paratexto é um dos elementos constitutivos do pacto com o leitor, trazendo informações suscetíveis de instigá-lo a ler o romance ou assistir ao longa-metragem. Nessa perspectiva, cabe salientar que, na capa brasileira do romance, a ilustração privilegia elementos que remetem à França e à cidade

de Paris em detrimento a componentes representativos do espaço onde se passa a narrativa, o interior de um prédio luxuoso da *Rue de Grenelle*.

No início do presente trabalho, nos perguntávamos qual a relação existente entre o romance *L'élégance du hérisson* e o filme *Le hérisson*: a obra fílmica se proporia como independente ou como subordinada à obra literária? A escolha de um título diferente daquele do romance poderia ser um indício de que a primeira hipótese seria a correta. Para averiguá-la, estudamos algumas das escolhas de Mona Achache, diretora e também roteirista, na segunda parte deste trabalho. Na obra literária, há uma marcada intertextualidade com músicas populares, jazz e música clássica, enquanto que, na obra fílmica, é mantida a música clássica – o Réquiem de Mozart –, mas há uma trilha sonora especialmente criada pelo premiado compositor Gabriel Yared, fruto do diálogo entre ele e a diretora.

Os diários são uma forma de a menina ganhar espaço como uma das narradoras da história e, através dessas reflexões, ela tenta encontrar um sentido para a vida, o que a afastaria da decisão de cometer suicídio. Tanto *Les pensées profondes* quanto *Journaux du mouvement du monde* respeitam várias características do gênero textual diário, como a ordem cronológica. Mas muitas vezes se dirigem a um leitor. Enquanto que nos *Pensamentos profundos* os registros referem-se à “mente”, ela fala de si própria e se descreve, nos *Diários do movimento do mundo*, dedicados ao “corpo”, ela analisa e retrata as outras pessoas. No filme, dos 16 *Pensées profondes*, sete foram adaptados e, dos sete *Journaux du mouvement du monde*, apenas um foi utilizado em *Le hérisson*. Nessa adaptação, Mona Achache utiliza procedimentos da escrita cinematográfica – dentre os quais a supressão e a compressão – pois frases de um diário são introduzidas em cenas que se referem a outros. A cineasta transforma os diários escritos no livro em diários filmados, e neles introduz uma referência a Yasujiro Ozu, na medida em que a câmera é posicionada cerca de um metro de altura do chão, como fazia esse cineasta japonês, também citado no romance e a relação cultura entre Oriente e Ocidente.

Mona Achache ainda cria dois recursos narrativos inexistentes no romance: o calendário desenhado por Paloma e os desenhos em movimento, através dos quais a garota representa sua mãe, Renée e Kakuro. Aliás, essas imagens tornam visível a importância que Renée e Kakuro assumem enquanto seus interlocutores e amigos: ao passo que Kakuro e Renée são desenhados como figuras humanas – o primeiro em posição de meditação sob uma árvore, e a segunda sentada numa poltrona rodeada de seus inúmeros livros – a mãe de Paloma é representada metonimicamente por um regador, que remete ao cuidado exacerbado que ela tem com as plantas e à falta de atenção que dá à filha.

Compreendemos, assim, que o estudo do livro realmente ajuda a melhor compreender o filme, e vice-versa já que, por um lado, as particularidades de uma obra em relação à outra emergem e, por outro lado, se constata aspectos convergentes, tais como a função do intertexto, elemento estrutural da hipótese deste trabalho, e o papel crucial do aspecto identitário. As análises desenvolvidas permitem constatar que o filme *Le hérisson*, de Mona Achache, se propõe como uma obra que dialoga com o romance *L'élégance du hérisson* de Muriel Barbery, e que dele se demarca, correspondendo portanto ao conceito de adaptação tal qual o propõe Linda Hutcheon (2011).

REFERÊNCIAS

BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*. Tradução Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *A morte do gourmet*. Tradução Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *L'élégance du hérisson*. Paris: Gallimard, 2006.

_____. *L'élégance du hérisson*. Paris: Collection Folio, 2006b.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, collection “Essais points”, 1970.

BERGALA, Alain. *Ozu o extraordinário cineasta do cotidiano*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Marco Zero, 1990.

BETTHELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

BORGES, Jorge Luis; JURADO, Alicia. *Qu'est-ce que le bouddhisme?* Tradução Françoise Marie Rosset. Paris: Gallimard, 1979.

CHÂTEAUVERT, Jean. *Des mots à l'image: la voix over au cinéma*. Québec: Éditions Nota Bene, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire de la sagesse orientale*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: Modernismo e cinema em Mario de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

DEULEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. - São Paulo: Brasiliense, 2005.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EMÍLIO, Paulo. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

EN UNE SEULE PRISE. **Entrevista com Anne-Dominique Toussaint e Mona Achache.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RpCBhCoo7wc>>. Acesso em: 25 maio 2013.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos da literatura Brasileira e Portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 427.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

INTERVIEW DE MURIEL BARBERY. Disponível em: <<http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/muriel-barbery-surprise-de-lannee-200607-24053>> Acesso em 01 junho 2013.

INTERVIEW DE MONA ACHACHE. Disponível em: <<http://www.alalettre.com/interview-mona-achache-herisson.php>> Acesso em 12 maio 2013.

KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2011.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. Christian. *A Significação do cinema*. Tradução Jean-Claude

Bernardet. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. Organização Marcelo Marinho. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papiro, 2003.

_____. *A literatura através do cinema*: Realismo, magia e arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kremmer, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TELLES, Célia Marques. *O paratexto e a filologia*. Salvador: Quarteto, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América – A questão do Outro*. Tradução Beatriz Perrone Moises. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

WATTS, Alan. *O espírito do Zen: um caminho para a vida, o trabalho e a arte no Extremo Oriente*. Tradução Murillo Nunes de Azevedo. Porto Alegre: L&PM, 2010.

REFERÊNCIA FÍLMICA

LE HÉRISSON. Direção de Mona Achache. Paris: *Pathé Distribution*, 2010. DVD (100 min.): son., color.

ANEXOS

1. Transcrição e tradução de “*EN UNE SEULE PRISE*”¹⁷³ com Mona Achache, roteirista e diretora do filme *Le hérisson* (2010) e Anne-Dominique Toussaint, produtora do longa metragem.

Mona Achache: Bom dia, eu estou aqui com a Anne-Dominique Toussaint e nós decidimos falar sobre o trabalho de escrita e de adaptação e de como isso aconteceu até a filmagem.

Anne-Dominique Toussaint: Sim, porque nós vivemos uma aventura engraçada, nós partimos de um livro muito conhecido, um best-seller, *L'élégance du hérisson* de Muriel Barbery, para chegar a um filme de Mona Achache, *Le Hérisson*, e para passar de um à outro, você (Mona) teve que fazer um trabalho de apropriação muito importante. Muito importante para a qualidade do filme, aliás. E não é algo óbvio, eu penso que foi feito em etapas.

MA: Mas é verdade que, no começo, havia a história, esses personagens que eu adorava, que eu extraí do livro, havia esse livro, que era muito literário, então foi preciso que eu encontrasse meios visuais para contar essa história. Por exemplo, substituir os diários escritos de Paloma por sua câmara, depois a ideia dos desenhos tiveram um grande espaço ao longo das etapas (de filmagem). Mas é verdade, eu me lembro que você (Anne-Dominique) foi uma leitora regular e, justamente, a guardiã [...], me dizendo toda a vez “mas você ainda não tomou liberdade suficiente, é preciso que você se aproprie, que você “traia” esse livro, finalmente”. E é verdade que eu me dei conta que no momento das filmagens, evidentemente que, para chegar as filmagens havia uma parte do roteiro que estava muito sólido, e que eu tinha me apropriado de verdade da história, que se tornou outra coisa do que era o livro. Mas nas filmagens, graças ao trabalho com os atores, com os técnicos e graças a nossas conversas, graças a maneira de nos impregnarmos dos cenários nos quais passávamos todo o nosso tempo, pois filmávamos em um estúdio, foi de fato o momento onde eu pude me

173 *En une seule prise* (em uma única tomada – tradução minha) é um canal no YouTube que exhibe conversas e entrevistas geralmente com cineastas onde a duração é de 4 minutos e 23 segundos, a mesma duração de uma bobina de filme de 35mm. A conversa entre Achache e Toussaint aconteceu em 29 de fevereiro de 2012 e foi realizada por alunos da EICAR, *The International Film and Television School* de Paris.

liberar completamente do livro e me desinibir totalmente e poder reinventar algumas coisas, improvisar ao longo das filmagens.

AD: Acho que “liberação” é a palavra certa no seu caso, é impressionante no começo porque era, além de tudo, seu primeiro filme longa-metragem, mas à medida que você conseguiu se apropriar dos personagens e da história e das sequências, inclusive durante as filmagens, o que é muito importante, raro e não habitual para um diretor, sobretudo quando se trata do primeiro filme, porque é bem complicado, existem muitas dificuldades, decisões a se tomar, para chegar e terminar a jornada de trabalho. Apesar disso, você refletiu todo o tempo acerca do sentido que você queria dar ao filme, ao roteiro. Você foi capaz de mudar uma frase, uma sequência, e sobretudo, de refletir sobre o fim, porque ao final, até o filme estar completo, até a última sequência, o último dia de filmagem você queria melhorá-lo e mudá-lo. E isso me faz pensar em François Truffaut, porque dizem que à noite ele reescrevia com seus roteiristas páginas do roteiro que seus atores tinham de aprender no dia seguinte. Mas você conseguiu ter essa liberdade e eu acho isso muito raro.

MA: Eu acho que, além desta etapa, finalmente, a etapa em que se está sozinho diante do computador, deveria ser a etapa em que nos sentimos mais livres, e foi finalmente nas filmagens, quando toda a matéria estava lá, os atores, o figurino, o ambiente, os acessórios, que eu me senti o mais livre possível e que eu pude ter um enorme prazer ao me liberar totalmente do livro e das palavras, etc.

AD: De encontrar seu filme.

MA: Sim, de encontrar o filme.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RpCBhCoo7wc>>
Acesso em 28 maio 2013.

2. Questões enviadas à cineasta Mona Achache

1. Comment a été le processus d'adaptation du livre?

Mona Achache: La seule raison évidente (mais le temps est passé et je n'ai pas souvenir de tout!) c'est que j'ai voulu conserver les idées les plus cinématographiques, les plus visuelles), et garder celles qui illustraient le mieux les thèmes que je voulais aborder. Le passage du journal de bord dans le livre à la caméra dans le film est un exemple de cela. Petit à petit, j'ai cessé de faire la distinction entre les mouvements du monde et les pensées profondes pour ne garder que ce qui me semblait pouvoir être simplement du cinéma et illustrer l'univers de Paloma.

2. Au moment où Paloma filme, ce "style" de filmer, la caméra un peu plus basse... est-ce qu'il y a quelque chose en relation au style de Yasujiro Ozu, c'est à dire, le plan moyen, la caméra au front (tête-à-tête), la scène entière sans coupure?

Mona Achache: Il n'y avait pas de volonté forcée que Paloma filme comme Ozu. La caméra est simplement à la hauteur de la petite fille. Par contre, j'ai eu cette tentative pour les séquences liées à Ozu lui même. Sans être dogmatique, la manière de filmer était peut-être plus inspirée de ces films japonais.

3. À propos de la jaquette du dvd et de l'affiche du film. Est-ce que vous avez eu une participation dans leurs compositions et, considérez-vous Le hérisson un "drame" ou un "roman" (au sens du langage cinématographique)?

4. Le nom Renée signifie naître une deuxième fois. Dans quelle mesure, d'après vous Renée réellement renaît?

5. Aujourd'hui la grande majorité des films ce sont des adaptations littéraires. Avez-vous envie de réaliser un autre film basé dans un roman?

6. Le poisson rouge est devenu un personnage à part dans Le hérisson. Comment avez-vous eu l'idée de le faire tuer par Paloma tuer Hubert est-elle née?

7. Est-ce que vous avez déjà regardé un film du réalisateur Yasujiro Ozu? Qu'en pensez-vous?

8. Dans le film, quelques dialogues entre Paloma et d'autres personnages ont souffert des modifications par rapport au livre. Par exemple, le dialogue entre Paloma et D. Theid, avec qui elle a eu une discussion sur la psychanalyse. Le contenu de la conversation entre eux a été transformé et c'est Paloma qui parle à propos. Comment ce changement fonctionne? Pouvez-vous parler sur l'écriture du scénario?

9. Le choix d'une bande sonore ayant surtout compositions jouées au piano serait-il un clin d'oeil au compositeur Erik Satie, très apprécié par Renée?

3. Haicais presentes em *L'élégance du hérisson* e *A elegância do ouriço*

Em língua francesa	Em língua portuguesa
Pensée profonde n° 1 (p. 19) Poursuivre les étoiles Dans le bocal à poissons Rouges finir	Pensamento profundo n° 1 (p. 19) Perseguir as estrelas No aquário de peixes-vermelhos Acabar
Pensée profonde n° 2 (p. 55) Le chat ici-bas Ce totem moderne Et par intermittence décoratif	Pensamento profundo n° 2 (p. 51) O gato neste mundo Esse totem moderno E, por intermitência, decorativo
Pensée profonde n° 3 (p. 61) Les forts Chez les humains Ne font rien Ils parlent Parlent encore	Pensamento profundo n° 3 (p. 57) Os fortes Entre os humanos Não fazem nada Falam Falam mais e mais
Pensée profonde n° 4 (p. 91) Soigne Les plantes Les enfants	Pensamento profundo n° 4 (p. 81) Cuide Das plantas Das crianças
Pensée profonde n° 5 (p. 98) La vie De tous Ce service militaire	Pensamento profundo n° 5 (p. 87) A vida De todos Esse serviço militar
Pensée profonde n° 6 (p. 109) Que bois-tu Que lis-tu Au petit déjeuner Et je sais qui Tu es	Pensamento profundo n° 6 (p. 97) Que vês? Que lêes? No café-da-manhã E sei quem És

Pensée profonde n° 7 (p. 134) Construire Tu vis Tu meurs Ce sont Des conséquences	Pensamento profundo n° 7 (p. 118) Construir Você vive Você morre São Consequências
Pensée profonde n° 8 (p. 153) Si tu oublies le futur Tu perds Le présent	Pensamento profundo n° 8 (p. 134) Se esqueces o futuro Perdes O presente
Pensée profonde n° 9 (p. 169) Si tu sers à une dame ennemie Des macarons de chez Ladurée Ne crois pas Que tu pourras voir Au-delà	Pensamento profundo n° 9 (p. 147) Se servir a uma senhora inimiga Petits-fours da casa Ladurée Não pense Que poderá ver Mais além
Pensée profonde n° 10 (p. 190) Grammaire Une strate de conscience Menant à la beauté	Pensamento profundo n° 10 (p. 164) Gramática Um estrato de consciência Levando à beleza
Pensée profonde n° 11 (p. 204) Bouleux Apprenez-moi que je ne suis rien Et que je suis digne de vivre	Pensamento profundo n° 11 (p. 176) Bétulas Ensinem-me que não sou nada E que sou digna de viver
Pensée profonde n° 12 (p. 238) Cette fois-ci une question Sur le destin Et ses écritures précoces Pour certains Et pas pour d'autres	Pensamento profundo n° 12 (p. 205) Dessa vez uma pergunta Sobre o destino E suas escritas precoces Para alguns E não para outros
Pensée profonde n° 13 (p. 295)	Pensamento profundo n° 13 (p. 252)

<p>Qui croit Pouvoir faire du miel Sans partager le destin des abeilles?</p>	<p>Quem acredita Pode fazer mel Sem partilhar o destino das abelhas?</p>
<p>Pensée profonde n° 14 (p. 320) Va chez Angelina Pour apprendre Pourquoi les voitures brûlent</p>	<p>Pensamento profundo n° 14 (p. 272) Vá à Angelina Para saber Por que os carros queimam</p>
<p>Pensée profonde n° 15 (p. 365) Si tu veux te soigner Soigne Les autres Et souris ou pleure De cette heurse volte-face du sort</p>	<p>Pensamento profundo n° 15 (p. 310) Se quiser se cuidar Cuide Dos outros E sorria ou chore Por essa feliz reviravolta do destino</p>
<p>Dernière pensées profonde (p. 405) Que faire Face à jamais Sinon chercher Toujours Dans quelques notes dérobées?</p>	<p>Último pensamento profundo (p. 346) Que fazer Diante do nunca Senão procurar Sempre Em algumas notas furtivas?</p>